

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**DEL LETARGO A LA HIPERESTESIA.
EL CUERPO Y LOS SENTIDOS COMO VÍA DE INICIACIÓN
EN LA POESÍA BONIFACIANA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)**

PRESENTA

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE

ASESOR:

DRA. MARGARITA LEÓN VEGA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Armando: ésta es sólo una de las formas en que te amo.

Agradecimientos

Agradezco a mi asesora, la Dra. Margarita León, por su tiempo y por sus lecciones de profesionalización y disciplina.

Mi más sincero agradecimiento a mis lectores, porque sus comentarios enriquecieron ampliamente este trabajo y porque la labor académica que llevan a cabo es admirable y ejemplar: Dr. Alberto Vital, Dr. Juan Coronado, Dra. Mónica Quijano, y especialmente agradezco al Mtro. Israel Ramírez.

Agradezco también a mis profesores del posgrado, principalmente a la Dra. Irene Artigas y al Dr. José Eduardo Serrato, los conocimientos que adquirí en sus clases son invaluable.

Esta tesis es también el resultado del diálogo con mis compañeros del *Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea*: Eva Castañeda, Mariana Ortiz, Jorge Aguilera, Roberto Cruz y, nuevamente, Israel Ramírez.

Agradezco, por su puesto, a mis padres y a mis amigos, porque de ellos recibo siempre un apoyo incondicional.

Agradezco a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme realizar mis estudios de maestría con el apoyo de una beca, durante el periodo 2010-1/2011-2.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. OTRAS FORMAS DE INICIACIÓN EN LA OBRA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO	12
1.1 Tipos de transtextualidad en la poesía bonifaciana (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad).....	12
1.2 Hacia una definición de la imagen poética.....	19
1.2.1 La imagen como concepto literario. El momento verbal de la imagen	22
1.2.2 Categorías de la imagen poética sensorial.....	23
1.2.3 Interestesia y mística	27
1.3 Bonifaz Nuño y la poesía iniciática (algunos estudios).....	29
1.4 Del letargo a la hiperestesia, otra forma de iniciación	34
CAPÍTULO II. EL CANTAR DE LOS CANTARES EN <i>IMÁGENES</i>	40
2.1 Constitución de Imágenes.....	40
2.2 Experimentación y abandono del soneto clásico.....	42
2.3 Petrarquismo, Barroco y Mística española en Imágenes.....	47
2.3.1 Bonifaz Nuño y Lope de Vega	49
2.3.2 Petrarquistas y místicos en Imágenes	53
CAPÍTULO III. LA RESIGNIFICACIÓN DE TEMAS CLÁSICOS EN <i>AS DE OROS</i>	69
3.1 El retorno del héroe	69
3.2 Análisis del poema “Edipo”	73
CAPÍTULO IV. EL “ALMA ENCARNADA” EN <i>DEL TEMPLO DE SU CUERPO</i>	91
4.1 Las diez esferas y su simbolismo. Análisis e interpretación de los poemas titulados con los nombres de las sefirot.....	97
4.2 La iniciación desde la cábala. Análisis e interpretación de los poemas titulados con las letras del abecedario.....	105
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	126

INTRODUCCIÓN

Esta tesis lleva por título “Del letargo a la hiperestesia. El cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana” puesto que, de acuerdo con la lectura que propongo el universo lírico de Rubén Bonifaz Nuño se poetiza a través de la suma de los sentidos corporales, con excepción de la vista y, en algunas ocasiones, del oído. Sin embargo, en la obra poética de este autor no hay sólo una simple intención de representar las sensaciones sino que, mediante una sublimación de la sensorialidad, se establece un hilo conductor en toda la obra. Este eje temático nos llevará de los sentidos atrofiados a la sensación en plenitud. En este proceso, el conocimiento del cuerpo femenino se verá involucrado en una percepción sobrehumana, más cercana a una extrasensorialidad mística.

Con la intención de establecer un hilo conductor en el análisis de tres períodos distintas de la obra poética del autor se proporciona un acercamiento con base en las etapas de la iniciación mística; de tal forma que en el primer capítulo se dará una breve introducción acerca de la mística como concepto general, con base en los postulados de Mircea Eliade. Posteriormente, en los siguientes capítulos se analizará cada una de las obras propuestas a partir de una tradición mística en particular: en el segundo capítulo se trata de la mística española; en el tercero, de la transformación del héroe griego y en el cuarto, de la iniciación a través de la cábala.

La investigación tiene como finalidad lograr, al menos, dos objetivos. El primero es utilizar ciertos conceptos teóricos que me lleven a analizar la poesía de Bonifaz Nuño a partir de dos elementos presentes en su obra: 1. La utilización de temas de la tradición clásica, judía y cristiana así como su resignificación y 2. La forma en la que el autor lleva a

cabo el uso de dos recursos literarios: la imagen poética sensorial no visual y el símbolo poético.

El segundo objetivo de esta tesis es proporcionar una interpretación de la obra de Bonifaz Nuño, en general, y de un poemario, en particular. Con este último me refiero a *Del templo de su cuerpo*, cuya lectura es, sin duda, compleja y oscura si no se tienen a la mano los referentes simbólicos que en ella prevalecen. Así aspiro a que, sobre todo el capítulo que le corresponde, titulado “El alma encarnada en *Del templo de su cuerpo*”, sirva como herramienta o guía de una posible interpretación de este libro. Cabe mencionar que, a pesar de ser un poemario que se considera importante en la obra del autor, carece de estudios acerca de su complejidad formal, con excepción del que aquí se propone.

En cuanto al contenido de este trabajo se divide en dos partes que corresponden a la parte teórica, en el primer capítulo, y al análisis e interpretación de los poemas, en los tres restantes. De esta manera, el Capítulo I, titulado “Otras formas de iniciación en la obra de Rubén Bonifaz Nuño”, tiene la intención de aclarar los conceptos necesarios para el análisis de los capítulos posteriores. Cabe mencionar que el título de este capítulo se debe a que ya se ha estudiado la poesía de Bonifaz Nuño como una forma de iniciación, pero específicamente con base en la alquimia en *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista* de Alfredo Rosas Martínez, es necesario aclarar que ninguno de los textos que se eligieron para esta tesis fue trabajado en el libro mencionado; de ahí que en este trabajo se propongan otras formas de iniciación en la poesía bonifaciana.

El primer capítulo está dividido en cuatro apartados que abarcan 1. Los conceptos de transtextualidad, desde la perspectiva de Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*, 2. La conceptualización y categorización de la imagen poética sensorial no visual, 3. Un

acercamiento a la obra poética de Bonifaz Nuño, entendida como un proceso de iniciación desde la perspectiva de otros autores y 4. Un acercamiento a las etapas de la iniciación mística y su relación analógica con el paso de la insensibilidad a la hipersensibilidad en la poesía bonifaciana.

Se ha dicho que la poesía bonifaciana guarda una estrecha relación temática y formal con diversas tradiciones literarias; tal es el caso de la literatura grecolatina y la literatura náhuatl prehispánica; de autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Rainer Maria Rilke; y de la literatura latinoamericana: César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Cuesta y Jaime Sabines. Con base en los análisis formales de los poemas estudiados, se muestra la manera en que Bonifaz Nuño reutiliza, conserva y brinda un aire joven a diversas tradiciones poéticas, tal como menciona Marco Antonio Campos:

Nadie entre nosotros como Bonifaz ha experimentado tanto las variaciones de metros y acentos creando nuevas músicas en la lengua española. En un siglo de desorden y de aventureros del versolibrismo, Bonifaz representa el modelo del que ha estudiado la gran tradición occidental, que la ha tematizado y ritmado, pero sin hincarse ante ella.¹

Dado que el universo literario con el que la poesía de Bonifaz Nuño dialoga es inmenso, esta tesis se ha propuesto indagar sólo en algunas de las tradiciones literarias de las que la poesía bonifaciana abreva, a saber, la tragedia griega, la poesía petrarquista, renacentista y barroca, así como la mística española. De estos grupos se han tomado autores específicos, a saber: Sófocles, Petrarca, Garcilaso de la Vega, Quevedo, Lope de Vega y Fray Luis de León, cuyas obras se encuentran de forma evidente en algunos poemas de nuestro autor.

Además de la tradición literaria, en la obra poética de Bonifaz Nuño también es posible hallar guiños a textos populares como son el bolero y la canción ranchera, dichos y

¹ Marco Antonio Campos, "El amor y Rubén Bonifaz Nuño", *Los resplandores del relámpago*, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 2000.

refranes mexicanos e incluso alusiones a telenovelas; no obstante la riqueza lingüística que estos elementos agregan a la poesía bonifaciana no han sido tomados en cuenta para este trabajo: primero, porque no son relevantes para los objetivos que esta tesis se propone y, segundo, debido a la complejidad en que lo popular se inscribe en su poética.

Acercas del concepto de la imagen, se intentó deslindar las relaciones que ésta guarda con otras áreas no literarias, hasta enfocarnos en la imagen poética sensorial y, posteriormente, en una clasificación de la misma. De ahí que se obtuvieron tres modelos de imagen poética sensorial, una que alude directamente a los sentidos corporales y que puede volverse compleja si su efecto poético va más allá de recrear una sensación física, es decir si además de todo consigue crear un ambiente emocional, llámese tristeza, soledad, melancolía o lo contrario, gozo, plenitud, alegría. Y las otras dos, que mezclan receptores y sensaciones, como en el caso de la sinestesia, o más complejo aun, en el de la interestesia, que pretende recrear la imagen total de un cuerpo con base en la globalidad de los sentidos.

Por último, como ya se mencionó anteriormente, este capítulo lleva a cabo una reflexión acerca de los elementos de la poesía bonifaciana que constituyen un proceso de iniciación en términos generales, sobre todo desde la perspectiva de Mircea Eliade, quien explica cuáles son los elementos básicos de la iniciación en distintas culturas. Se tomó la perspectiva de este autor, debido a que en esta tesis se estudia la iniciación a partir de la cosmovisión griega, la tradición judeocristiana –mística española y cábala–, así como algunos elementos de la alquimia; cada una tiene diversas vías, pero en general coinciden con la idea general de mística de Eliade: una transformación del iniciado que lo convierte en otro.

En el caso de los poemas de Bonifaz Nuño que aquí se analizan, esta transformación lleva al sujeto lírico a una hipersensibilidad, después de pasar por los otros momentos del proceso señalados por Eliade: una muerte iniciática simbólica y una reencarnación.

En los capítulos II, III y IV se explica cómo, de manera analógica a las etapas del proceso místico, en la obra de Bonifaz Nuño también puede leerse una forma de iniciación distinta, en la que se poetiza una suerte de experiencia mística que se da a través del cuerpo.

Con el fin de tener una idea general de cómo se construye el concepto de iniciación en la obra poética de Bonifaz Nuño, se eligió un corpus que abarca tres etapas del autor, que, además, muestra sus intereses en diversas culturas, tradiciones y formas literarias. Los textos que se estudian de forma particular son los siguientes: tres poemas relacionados con el *Cantar de los cantares*, contenidos en el libro *Imágenes* (1953), un poema perteneciente a *As de oros* (1981) titulado “Edipo”, y el poemario *Del templo de su cuerpo* (1992).

Cabe mencionar que, a pesar de la riqueza poética de los textos elegidos, ninguno de ellos cuenta con un estudio profundo, si acaso han sido mencionados en reseñas y comentarios acerca de la obra general del autor. Como puede observarse, el análisis de los textos elegidos se dará en orden cronológico, por lo que a cada libro corresponde un capítulo de esta tesis.

En el capítulo II, el proceso de iniciación se da en una relación intertextual con el *Cantar de los cantares*, reinterpretado por Bonifaz Nuño en varios poemas de su segundo libro, *Imágenes*.

En el capítulo III abordo nuevamente el proceso de iniciación, pero en un contexto completamente distinto al del segundo. Como es sabido, una de las tradiciones de las que la obra poética de Bonifaz Nuño abreva es la grecolatina; por lo tanto, con la intención de explorar esta parte de la poesía bonifaciana, se lleva a cabo un análisis del poema “Edipo”,

el cual asimila el proceso iniciático a través del reconocimiento del cuerpo por medio de una hipersensibilidad en el sujeto lírico. Éste se da gracias a la reconstrucción del personaje, puesto que se retoma la tragedia de Sófocles, pero a partir de un Edipo ya ciego.

La ceguera es un tema que se encuentra constantemente en la poesía bonifaciana, pero esta jamás se presenta de forma lastimosa, sino como una forma más de la degradación natural del cuerpo y, como tal, se trata de una experiencia digna de ser poetizada.

Es posible notar que los libros más cercanos a 1982, año en que le fuera diagnosticada la enfermedad que le ocasionó la pérdida gradual de la vista, tienen más alusiones a la vejez, a la ceguera y en general al deterioro del cuerpo del amante, en contraposición con el cuerpo de la amada.

La ceguera de Bonifaz Nuño fue ocasionada por una enfermedad congénita y de carácter degenerativo, retinitis pigmentosa, misma que acabó con la vista de dos de sus hermanos a los cuarenta años, pero que en el poeta no ocasionó la ceguera definitiva sino hasta los 78; no obstante, el poeta escribió con la sospecha de que se quedaría ciego en algún momento.

Aunque él supo a los 59 años que padecía esa enfermedad, ya tenía los referentes clínicos de sus hermanos, el mayor y la menor, Bonifaz Nuño recuerda:

En 1982 [...] fuimos al Hospital de la Luz, en Coyoacán. El médico empezó a verme los ojos y a describirme lo que veía allí. Y entonces le dije:

-Ya no siga, doctor. Tengo retinitis pigmentosa. Lo sé perfectamente porque mi hermano tuvo esa enfermedad. De manera que sé lo que usted dice porque lo oí mucho de los oculistas que vieron a mi hermano.

En ese momento supe que mi vista se iba a perder, porque la enfermedad no tiene remedio.²

En el cuarto y último capítulo se analiza el poemario *Del templo de su cuerpo*, debido a que conforma –temática y estructuralmente– una unidad y es en esa totalidad en

² Josefina Estrada, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, El Colegio Nacional, México, 2008, p. 113.

que podrán observarse nuevamente las características que aparecen en los otros poemas analizados, aunque esta vez se trate de un proceso de iniciación que se da a través de la representación del cuerpo femenino en relación con la cábala judeocristiana.

CAPÍTULO I. OTRAS FORMAS DE INICIACIÓN EN LA OBRA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

1.1 Tipos de transtextualidad en la poesía bonifaciana (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad)

En la obra de Rubén Bonifaz Nuño coinciden diversas tradiciones literarias y culturales que la enriquecen y que, al mismo tiempo, exigen del lector el conocimiento de las mismas, para acercarse a sus múltiples sentidos.

Esta característica de la obra poética de Bonifaz Nuño ha sido reconocida por diversos críticos; entre ellos se encuentra Helena Beristáin, quien explica, acerca del texto literario en general y de la poesía bonifaciana en particular:

En un texto literario subyacen muchos otros aludidos, evocados, sugeridos; citados con mayor o menor precisión y claridad; literalmente copiados o adrede alterados. Un texto literario está construido siempre a partir de otros textos literarios, sobre el manejo de un código de estereotipos poéticos que es una herencia común a los escritores, la cual forma parte de la historia de la cultura en su aspecto literario, y un lector puede o no reconocerla, pero su reconocimiento es una clave importante para la lectura.³

Alusión, evocación, sugerencia, cita, son algunas de las formas de intertextualidad en las que se constituye la poesía de Bonifaz Nuño; sin embargo, estas formas no son las únicas, aunque quizá sí sean las más evidentes. De acuerdo con *Palimpsestos* de Gérard Genette existen cinco tipos de transtextualidad, misma que define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁴ Los cinco tipos de transtextualidad son: 1. intertextualidad, 2. paratextualidad, 3. metatextualidad, 4. hipertextualidad y 5. architextualidad.

³ Helena Beristáin, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1997. p. 33

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1987, p. 9.

1. La intertextualidad es definida por Genette como:

Una relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio*, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite [...].⁵

Nótese que, de acuerdo con Genette, la intertextualidad requiere –en mayor o menor grado– ser explícita y literal, es decir, debe ser evidente en el texto al nivel de una palabra o una frase que se identifica con la de otro texto previo. El teórico menciona tres tipos de intertextualidad: *cita*, *plagio* y *alusión*. De cada uno de estos tipos, es posible identificar más de un ejemplo en la poesía de Bonifaz Nuño. En el primer poema de *Madrigal del adolorido*, se lee en los últimos versos:

Selvas y prados, pozos
de sombras en el centro;
embriaguez incurable,
filos, licor, tormento.
Intensos ojos ásperos,
*ojos claros, serenos.*⁶

En este poema el autor cita explícita y literalmente el primer verso del famoso madrigal de Gutierre de Cetina, “Ojos claros, serenos”. Más adelante veremos las relaciones explícitas entre géneros literarios, a lo que Genette llama architextualidad, por ahora basta saber que, en este caso, el poeta muestra explícitamente la presencia de otro texto en el suyo y lo identifica por medio de una cita textual a través del uso de cursivas.

En cuanto al *plagio*,⁷ si se le quita el elemento negativo de la palabra, podemos definirlo simplemente como una cita en la que no se utilizan comillas ni ninguna otra marca textual para aclararle al lector que se está tomando un fragmento de otro texto literario; además, aunque la cita no esté marcada explícitamente, podría estar manifestada en algún

⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Rubén Bonifaz Nuño, *Madrigal del adolorido* (195?), *Versos*, México, FCE, 1996, p. 290.

⁷ Genette define el plagio como “una copia no declarada pero literal”. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

elemento del paratexto, como lo veremos más adelante. En el caso de la obra de Bonifaz Nuño es difícil hallar un ejemplo en el que el autor retome una frase literal de otro texto sin citarla con claridad, o sin recrear esa frase, de esta forma ya no sería plagio. Aunque puede suceder que tome una frase, ya sea ésta de un refrán, de una oración religiosa, de una canción popular o de una copla, ya como cita o ya como plagio, pero estas manifestaciones paraliterarias⁸ que pertenecen más al campo de la oralidad ya no son consideradas en las categorías de Genette.

Por su parte, Cesare Segre diferencia la intertextualidad de la interdiscursividad en cuanto a la relación que guarda el texto literario con otro, en cuanto a si éste también es literario o si forma parte del discurso popular, pero aun así se conserva una relación verbal:

Puesto que la palabra intertextualidad contiene texto, opino que ésta debe ser empleada con mayor decisión para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, particularmente literario). Por el contrario, para las relaciones que cualquier texto oral o escrito mantiene con todos los enunciados o discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente propondría hablar de interdiscursividad.⁹

El tercer tipo de intertextualidad es la *alusión*, misma que es definida por Genette como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”.¹⁰ Ésta se encontrará en abundancia en la producción poética de Bonifaz Nuño, para muestra el siguiente ejemplo:

⁸ Marc Angenot (*Le roman populaire. Recherches en paralittérature*) propone este término, en lugar de los más frecuentes de infraliteratura o subliteratura, que presentan un cierto juicio de valor, para designar al “conjunto de la producción escrita u oral no estrictamente informativa que determinadas razones ideológicas o sociológicas mantienen al margen del ámbito de la cultura literaria oficial en una determinada sociedad.” (Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 310.)

⁹ Cesare Segre, “Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenología delle fonti”, en Girolamo y Paccanella, *La parola ritrovata*, Palermo, Sallerio, 1982.

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10.

Por el que fuera, alguna vez, saciado;
por el hartado siempre, y el hambriento;
por el que fue admitido en el misterio
de las familias, en la casa
de luces cantadoras;
*por el que pasa oyéndolas, atado
a su mástil, por remeros sordos
de sangre conducido, estoy hablando.*¹¹
(cursivas mías)

En esta estrofa, los tres versos subrayados, incluso el que les antecede, están aludiendo al episodio de Ulises y las sirenas de la *Odisea*:

Ya distaba la costa no más que el alcance de un grito
Y la nave crucera volaba, mas bien percibieron
Las Sirenas su paso y alzaron su canto sonoro:
“Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
De tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
Porque nadie en su negro bajel
Pasa aquí sin que atienda
A esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.

Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho
yo anhelaba escucharlas. Frunciendo mis cejas mandaba
a mis hombres soltar mi atadura; bogaban doblados
contra el remo y en pie Perímedes y Euríloco, echando
sobre mí nuevas cuerdas, forzaban cruelmente sus nudos.

Cuando al fin las dejamos atrás y no más se escuchaba
voz alguna o canción de Sirenas, mis fieles amigos
se sacaron la cera que yo en sus oídos había
colocado al venir y librándome a mí de mis lazos.¹²

2. La paratextualidad es la relación que mantiene el texto con elementos entre los que se encuentran: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas.”¹³

¹¹ Bonifaz Nuño, “11”, *Fuego de pobres, De otro modo lo mismo*, México, FCE, 1979, p. 247.

¹² Homero, *Odisea*, introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2008. (XII, vv. 192-200)

¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p.11.

Genette no agota las posibilidades de los elementos paratextuales ni establece límites en cuanto a los requisitos que deberán considerarse para construir relaciones transtextuales; esa discusión se la deja al crítico, quien deberá elegir y justificar la pertinencia de considerar manuscritos, anotaciones, primeras ediciones, como parte de la globalidad del texto. Bonifaz Nuño le da gran importancia a la forma en que se estructuran sus poemarios, a la manera en que se enumeran los poemas, a los títulos, subtítulos y apartados e, indudablemente, a los epígrafes, mismos que la mayoría de las veces prefiere utilizar en su lengua original (náhuatl, griego, latín), aunque no descarta traducciones españolas de poetas no hispanohablantes, como cuando utiliza un verso de Rilke para los “Retratos de mujeres” contenidos en *Imágenes*.

Valga un breve ejemplo de la importancia del paratexto en la poesía bonifaciana, el poema, compuesto de tres sonetos, titulado “Eurídice”. El título alude a un personaje mítico que de inicio se relaciona con el “Libro X” de *Las metamorfosis* de Ovidio; no obstante, el autor añade un epígrafe de Garcilaso de la Vega: “Eurídice, en el blanco pie mordida/ de la pequeña sierpe ponzoñosa,/ entre la hierba y flores escondida”. Estos versos corresponden a la “Égloga III”, vv. 130-132, de esta forma el autor nos deja claro que los sonetos de Eurídice deben leerse no sólo a partir del mito clásico, sino a partir de la tradición renacentista española que lo retomó.

3. La metatextualidad es definida por Genette como “la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.”¹⁴

En el caso de la obra de Bonifaz Nuño, la metatextualidad estaría inmersa en diversos textos de crítica literaria como son sus ensayos “La *Ilíada* y Alfonso Reyes” u

¹⁴ Gérard Genette, *op. cit*, p. 14.

“Horacio y la obra satírica” o, ya respecto a un autor del siglo XX, se encuentra el prólogo que escribió para la obra poética de Manuel Maples Arce en el libro *Las semillas del tiempo*, por citar tres ejemplos.

4. La hipertextualidad es el tipo de transtextualidad que más le interesa a Genette, y es definida como la “relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”, es decir, hay un proceso de recreación de la obra A en la obra B, que Genette describe como una “operación transformadora”. Esta transformación puede ser simple (transformación), la que intenta “decir lo mismo de otra manera” o directa (imitación) cuando quiere “decir otra cosa de manera parecida.”¹⁵ Todos los tipos de transtextualidad se complementan entre sí, es decir, no se encuentran aislados en un texto. Por ejemplo, retomando el poema de “Eurídice”, los tres sonetos que lo forman mantienen una relación hipertextual con la “Égloga III” de Garcilaso y esto lo sabemos gracias al epígrafe, es decir, al paratexto; y dentro de los sonetos podemos encontrar intertextualidad por alusiones directas y explícitas a dicha obra.

Podemos agregar que en el caso de “Eurídice” no hay una relación metatextual, ya que Bonifaz Nuño no hace un comentario o crítica de la Égloga de Garcilaso, sino que, en palabras de Genette, “dice lo mismo de otra manera”, es decir, hace una “transformación” de la Eurídice renacentista. Cabe mencionar que la relación hipertextual entre los sonetos de Bonifaz Nuño y la Égloga de Garcilaso no guarda una relación architextual cabal, que es la que veremos a continuación, puesto que no hay una coincidencia total entre el género literario, aunque sí parcial, en tanto que ambos poemas pertenecen a la poesía lírica.

¹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, págs. 14-17. De aquí en adelante, siempre que nos refiramos a “hipertexto” será con base en la teoría de Genette, de ninguna forma deberá confundirse con el concepto más reciente de “hipertexto”, entendido como los vínculos que se forman entre distintos textos dentro de un documento digital.

5. La architextualidad es definida por Genette como “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular”.¹⁶ Ésta se encuentra de forma más evidente en el paratexto, ya que se relaciona con la clasificación genérica que el autor da previamente, con lo que el horizonte de expectativas del lector implícito se activa y se da en él toda una serie de prejuicios acerca de lo que va a leer con respecto a los textos literarios que ya se encuentran en su imaginario. En el caso de Bonifaz Nuño, la architextualidad toma gran importancia, pues es común que sus poemas se encuentren titulados con referencias al género poético al que pertenecen: odas, lirias, sonetos, madrigales; por ejemplo el *Canto llano a Simón Bolívar* o cuando designa a un poema su “Poética” o los “Sonetos a la Sulamita” o el ya mencionado *Madrigal del adolorido*.

Como se ha visto en este breve repaso de la teoría de Gérard Genette, la obra poética de Bonifaz Nuño está conformada por una compleja red de relaciones transtextuales, debido al diálogo constante que mantiene con diversas culturas como la grecolatina, la judeo-cristiana, la prehispánica y con corrientes filosóficas como el ocultismo. Asimismo, se encuentra todo un engranaje literario que responde a la oralidad, por lo que hallamos también relaciones interdiscursivas, más el tejido intratextual que se refiere a las correspondencias temáticas, métricas, isotópicas y de recursos retóricos que se encuentran entre las distintas obras poéticas del autor.¹⁷

¹⁶ Gérard Genette, *op. cit*, p. 9.

¹⁷ Otro concepto que podría aplicarse a la intratextualidad presente en la poesía bonifaciana es el de “imitación retórica”, no se utiliza aquí, debido a que el de Genette es mucho más amplio y sus categorías facilitan el análisis de las obras literarias relacionadas. Sin embargo, Patricia Villaseñor explica que “La imitación no es un procedimiento meramente mecánico, sino que supone, en primer lugar, una inteligencia crítica para comprender lo que se debe imitar [...] Sabemos también que la imitación debe estar marcada, anunciada, en el texto: un préstamo debe estar, tácita o expresamente, reconocido; así, cualquier lector informado debería ser capaz de comprender por su propio conocimiento de los autores ejemplares, que un determinado pasaje ha sido imitado, de qué manera ha conseguido el imitador la variación necesaria para

1.2 Hacia una definición de la imagen poética

Al abordar el problema de la imagen surgen preguntas que van desde la misma definición, la delimitación del concepto a las características que la componen. Distintos autores han tratado de llegar a un concepto de imagen; es así que, a partir de estudios antropológicos-literarios, Gilbert Durand la define como representación directa e indirecta¹⁸, diferenciándola de la alegoría, la metáfora, el símbolo y el mito.

A diferencia de Durand, para Octavio Paz la imagen es inherente al fenómeno poético y puede ser símil, metáfora, símbolo, alegoría, juego de palabras, paronomasia, mito y fábula; aunque agrega como característica inherente su naturaleza dicotómica.¹⁹

Por otra parte, Wellek y Warren definen la imagen desde el campo psicológico y explican que puede darse como descripción, metáfora o símbolo; coinciden con Durand en cuanto a la reproducción mental de los objetos y destacan las experiencias sensoriales como motivadores de dichas representaciones como un criterio de clasificación, de tal forma que mencionan las imágenes visuales, las gustativas, las olfativas, las térmicas y las presivas; añaden a esto la distinción entre imagen estática e imagen cinética o dinámica y la transposición de un sentido a otro, llamada sinestesia.²⁰ Por su parte, Gastón Bachelard, a partir de la fenomenología, deja la imagen en el campo de la imaginación y no de la percepción.

evitar el plagio, y hasta qué grado se ha logrado la apropiación del original.” (Patricia Villaseñor Cuspinera, “La imitación retórica”, *Acta poética* 14-15, *Retórica y poética*, México, UNAM, 1993-1994, págs. 117-142.)

¹⁸ Gilbert Durand define la imagen como “la re-presentación de un objeto ausente” y explica: “La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra indirecta, cuando por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como por ejemplo, al recordar nuestra infancia o al pensar en la muerte. (*La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu ediciones, 1968, págs. 9-10)

¹⁹ Octavio Paz menciona: “Designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, fábulas, etcétera [...] Cada imagen —o cada poema lleno de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.” (Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 98-99)

²⁰ Ver René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 222.

Como se observó anteriormente, la imagen ha sido definida de diversas formas y desde distintas áreas del conocimiento, no sólo desde la literatura, sino también desde la antropología, la filosofía y la psicología.

La complejidad de coincidir en una definición de la imagen radica en tres cuestiones: primero, posee un carácter pictórico; segundo, es un recurso poético, ya que se encuentra sumamente emparentada con la metáfora y con otras figuras literarias; tercero, se encuentra relacionada con la imaginación y con la representación sensorial.

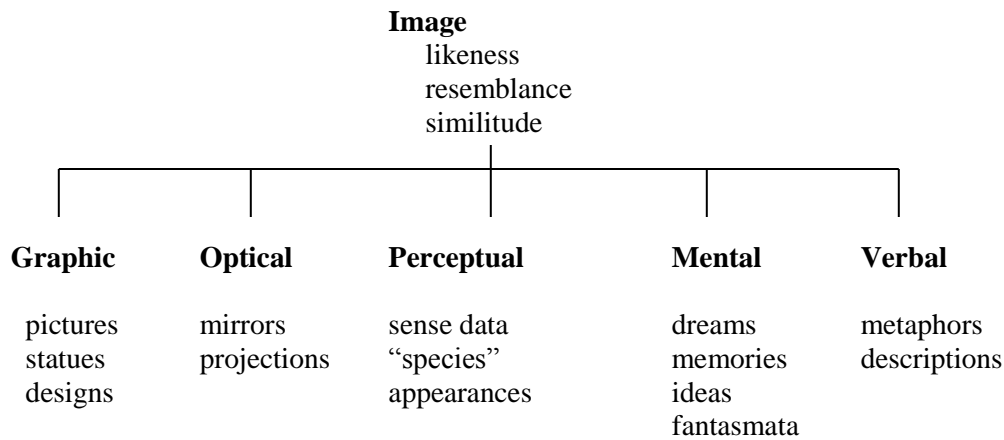
La forma más inmediata y tradicional de pensar la imagen es relacionándola con su carácter visual. En “What is an image”, Mitchell menciona precisamente la multiplicidad de conceptos a que puede referirse la palabra “imagen”:

We speak of pictures, statues, optical illusion, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images, and the sheer diversity of this list would seem to make any systematic, unified understanding impossible.²¹

De esta lista quizá aquellas que podrían relacionarse con la imagen poética sensorial, misma que será revisada en este capítulo, son “dreams”, “hallucinations”, “memories”, “ideas”, puesto que se vinculan con representaciones mentales de lo conocido, es decir de aquello de lo que ya se tiene experiencia, o de lo intuitivo, aquello que apenas se vislumbra.

Mitchell agrupa en cinco grandes familias las posibilidades de la imagen, tal como puede apreciarse en el siguiente esquema:

²¹ William J. Thomas Mitchell, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 122



De este grupo, las dos primeras familias coinciden con el aspecto particularmente visual de la imagen; sin embargo, esa característica se reduce. En la familia de la imagen como concepto perceptual, la vista definitivamente debe estar incluida, pero sólo como uno más de los cinco receptores sensoriales; en cambio, en la familia de la imagen como concepto mental la vista puede o no ser el medio por el cual los sueños, los recuerdos o las ideas son representados en la mente. Es decir, un recuerdo puede desatarse por un aroma o, por ejemplo, habría que preguntarse de qué manera sueñan los ciegos. Por último, en la familia de la imagen como concepto verbal la vista pierde su lugar protagónico, puesto que ésta se refiere más a la expresión por medio de palabras.

Específicamente para fines de este trabajo y para conducir la imagen a sus cualidades sensoriales no visuales, será necesario pensarla como el entrecruzamiento entre los tres grupos que Mitchell denomina “Perceptual”, “Mental” y “Verbal”, es decir, la *imagen poética sensorial* será el resultado de una sensación percibida o imaginada, presentada mentalmente y, posteriormente, re-presentada verbalmente.

1.2.1 La imagen como concepto literario. El momento verbal de la imagen

La imagen no es una figura literaria en sí, sino un procedimiento literario o mejor dicho, un efecto ocasionado a través de la representación verbal de una representación mental; por lo tanto, es una doble re-presentación: el sujeto percibe el objeto, mismo que es representado mentalmente en forma de datos y guardado en la memoria del sujeto. En ausencia del objeto percibido, el sujeto podrá representarlo ahora verbalmente.

Para que pueda decirse que estamos frente a una imagen poética o literaria se requiere que la representación sea lo suficientemente vívida como si se estuviera sintiendo de nuevo a pesar de que el objeto percibido no esté ahí; sin embargo, es altamente probable que la representación sea metafórica, es decir, que en realidad no se pretenda representar una sensación, sino que por medio de la verbalización de una experiencia sensorial se esté aludiendo a otro tipo de experiencia quizá más intelectual o emocional.

Paul Ricoeur describe la importancia de las imágenes como la verbalización de una sensación, misma que, si es representada poéticamente, alcanza una fuerte iconización, es decir, el poeta que crea una imagen a través de palabras logra revivir la sensación a la que se está refiriendo:

Por imágenes, Heste entiende, sin ninguna vacilación, las impresiones sensoriales evocadas en el recuerdo o, como dicen Wellek y Warren, algunas *vestigial representations of sensations*. El lenguaje poético es ese juego de lenguaje –como afirma Wittgenstein– en el que la finalidad de las palabras es evocar, provocar imágenes. No sólo el sentido y el sonido funcionan icónicamente en mutua relación, el mismo sentido es icónico por ese poder que tiene de desarrollarse en imágenes. Esta iconicidad muestra claramente los dos rasgos del acto de leer: la suspensión y la apertura; por una parte, la imagen es, por excelencia, la obra de la neutralización de la realidad natural; y por otra, el despliegue de la imagen es algo que “sucede” (*occurs*) y hacia lo cual el sentido se abre indefinidamente, proporcionando a la interpretación un campo ilimitado.²²

²² Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001, p. 280.

En el caso de la imagen visual las representaciones evocarán la experiencia por medio de colores y figuras; sin embargo, cuando se alude a otros sentidos, (aunque estos también sean representados mediante determinadas isotopías que engloben sonidos para el oído, sabores para el gusto, olores para olfato e impresiones palpables para el tacto) es muy común que los sentidos no visuales sean directamente mencionados ya sea en sus formas abstractas o en la mención directa de sus receptores. Es decir, en los poemas es más común que, para representar el sentido del oído o del tacto, aparezcan palabras que impliquen a estos sentidos, como “oigo” o “siento”; no sucede así con la vista, en ese caso sólo se describen las características –visualmente percibidas– del objeto: “azul”, “brillante”, “luminoso”.

1.2.2 Categorías de la imagen poética sensorial

Carlos Bousoño distingue entre *imagen tradicional*, *imagen visionaria* y *visión*, mismas que tienen como base la relación “metafórica” o analógica entre las representaciones sensoriales y lo que expresan: si su relación es objetiva, la llama *tradicional*; si es emocional, *visionaria*; y si sus atributos o cualidades son “imposibles”, las denomina *visiones*. Bousoño toma en cuenta las posibilidades de la imaginación y de la percepción, pero las diferencia: si la asociación entre imagen y realidad es directa la llama *imagen tradicional*; si la asociación es emocional la llama *imagen visionaria*. Para fines de esta tesis, es importante rescatar la cualidad metafórica de las categorías de Bousoño.

Con base en la obra de Bonifaz Nuño es posible identificar diversas formas de aludir a las sensaciones corporales; como se mencionó anteriormente, es posible que se trate sólo de la verbalización de una sensación o que ésta se encuentre en un nivel

metafórico. Así mismo, puede ser que las sensaciones descritas sean sólo a partir de un receptor o que éstas se combinen. Debido a esta multiplicidad de imágenes poéticas sensoriales, propongo una clasificación que tendría al menos tres categorías: 1. Imagen sensorial –directa o analógica– 2. Imagen sinestésica y 3. Imagen interestésica.

Imagen sensorial

a) Directa.

Este tipo de imagen hace mención clara y directa de los sentidos o de los receptores sensoriales, es decir, pueden aparecer palabras como “sentido”, “oído”, “olfato”, “gusto”, “vista”, “tacto” o los receptores físicos: “oreja”, “oído”, “lengua” “mano”, “piel”, “ojo”, “nariz”; tal como se puede observar en el siguiente ejemplo, en el que la mención es en general a todos los sentidos:

Alguien está cantando. Suena
la simple voz, y los sentidos
se tienden a su sombra abiertos²³

La imagen sensorial directa alude también a las sensaciones con la intención de representarlas vívidamente. El campo semántico de esta categoría será el de las sensaciones o el de las etiquetas propias de cada sentido; por ejemplo, en el caso del tacto aparecerán adjetivos como “caliente”, “tibio”, “áspero”, “frío”, “húmedo”, por mencionar algunos.

En el ejemplo que a continuación se incluye, la imagen sensorial directa alude al sentido del olfato por medio de una enumeración que desata la imagen de la mujer a partir de su aroma.

Hueles a escollo soleado,

²³ Rubén Bonifaz Nuño, *Imágenes*, “20”, p.60.

a huertas en la sombra, a tienda
de perfumes; a desierto hueles,
a tierra grávida, a llovizna;
a carne de nardo macerada,
a impulsos de ansias animales.²⁴

b) Indirecta

Este tipo de imagen alude a los sentidos y a las sensaciones con la intención de relacionarlos con otro tipo de experiencia más emocional y no tanto sensorial. Tiene como base la anterior, pero apunta a un sentido metafórico; su intención ya no radica en representar directamente la sensación sino en dar paso a una experiencia más emocional.

Amada, niña clara, extraña mía,
ajena a mí.
Me deslumbro en mis manos cuando logran
la efímera certeza de tocarte.²⁵

En este primer ejemplo, a través del tacto se evocan la fragilidad y la fugacidad del placer. Por el contrario, en otro poema, aunque también es a través del tacto, esta vez se simboliza, mediante la sensación de las cicatrices, la perdurabilidad de las experiencias dolorosas:

Yo las encuentro, y al tocarlas
te sigo en otras cicatrices,
mapa de táctiles misterios,
que el tiempo no olvida, pero esconde.²⁶

Ante un ejemplo como éste, es necesario recordar uno de los elementos fundamentales de la imagen poética: por medio de la mención de una experiencia sensorial, se produce un efecto emocional.

²⁴ Rubén Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, “J”, p. 251.

²⁵ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, “Cantos del afán amoroso”, p. 82.

²⁶ Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, “D”, p. 239.

Imagen sinestésica

Este tipo de imagen relaciona dos sentidos intercambiando sensaciones y receptores; la relación es uno a uno. Como en el caso de la imagen sensorial directa e indirecta, en la imagen sinestésica se representa una paradoja sensitiva, imposible de sentir físicamente, pero que a través del lenguaje poético es posible de imaginar. Esta imagen sinestésica habitualmente hará alusión a dos sensaciones que no sólo tienen el objetivo de representar, sino de evocar una experiencia no sensorial. En el caso del ejemplo que a continuación se presenta, se combinan sonido y color para representar la soledad.

Sólo media vuelta de llave, sólo,
después, el chirrido gris de la puerta.²⁷

Imagen interestésica

Herman Parret se basa en el concepto de “interestesia” para proponer una semiótica que tiene por objeto la “sensorialidad del cuerpo en su globalidad”²⁸, es decir, cuando el objeto perceptual es conocido en su totalidad por la suma de los sentidos.

En el siguiente ejemplo, perteneciente a *Del templo de su cuerpo*, los sentidos que entran en juego son el tacto, el oído y el olfato para describir una totalidad; a diferencia de la sinestesia, la correspondencia ya no es uno a uno, sino muchos a uno:

Te he puesto ahora, mientras duermes,
la codicia táctil del oído
en el corazón, sobre las blandas
ondas litorales de tu pecho:
gavilla de olores, incesante
cosecha fragante de caminos.²⁹

²⁷ Rubén Bonifaz Nuño, *Imágenes*, “14, Balada”, p. 56.

²⁸ Herman Parret, *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*, Universidad de Lima. Fondo Editorial, Lima, 2008, p. 61.

²⁹ Rubén Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, “I”, p. 248.

En este fragmento el oído reconoce el cuerpo de la amada a través de las ondas que producen las palpitations de su corazón. A través de ese sonido y vaivén constante, el cuerpo femenino se muestra como una entidad voluptuosa y aromática. A través del “oído táctil-olfativo” el sujeto lírico recoge una cosecha de aromas.

1.2.3 *Interestesia y mística*

La poesía de los místicos españoles llevó al extremo la posibilidad de expresar verbalmente las sensaciones corporales; paradójicamente estaban tratando de separar del cuerpo la experiencia mística. Para Georges Bataille, la cualidad de la hipersensibilidad que se describe a partir del arrobamiento fue posible gracias a que la sacralización del acto amoroso siempre había estado ahí, y ha sido el pensamiento moderno el que ha tratado de quitarle ese hálito de misticismo. En su libro *El erotismo*, el autor explica:

Somos nosotros los que, con nuestra mentalidad científica y técnica, hemos hecho de la unión sexual una realidad puramente biológica [...] si la unión sexual posee la virtud de expresar la unión del Dios trascendente y de la humanidad es porque ya tenía en la experiencia humana una aptitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado.³⁰

Es decir, verbalmente se asemeja la descripción de la percepción de Dios a la percepción del amado³¹. A. Farges –citado por Cilveti– habla acerca de los “sentidos espirituales” como semejantes –pero superiores– a los sentidos corporales, pues “tienen en común una intuición inmediata, experimental de la presencia de Dios, que permite a los santos decir que Dios es visto, oído, gustado, respirado y poseído en un dulce abrazo.”³²

³⁰ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets editores, 1979, p. 229.

³¹ Y también se les ha relacionado pictóricamente, como en la representación de la transverberación de Santa Teresa de Bernini.

³² Ángel L. Cilveti, *op. cit.*, p. 56.

La descripción de los místicos de la presencia de Dios no se aleja de la descripción del disfrute del cuerpo de la amada; como ejemplo, cito a Baudelaire, a quien junto con Arthur Rimbaud y su poema de “Las vocales”, se le ha inscrito entre quienes comenzaron a “desautomatizar” la representación de las sensaciones a partir de la sinestesia en el caso de Rimbaud, aunque en el caso de Baudelaire considero que se trata tanto del uso de la sinestesia como del uso de la interestesia:

¡Oh místico deslumbramiento
que mis sentidos en uno asume!
Me hace la música su aliento
como su voz me hace el perfume.³³

Es justo esa semejanza entre la sensorialidad con que se percibe a Dios y al amado terrenal, la que hace que un poema como el *Cantar de los Cantares* de Salomón tenga –por lo menos– dos interpretaciones, la que lo delimita como un poema erótico amoroso y la que lo clasifica como un poema religioso. Ya a Fray Luis de León le parecía natural identificar esos dos tipos de amor:

Y dicen que estos amores, aunque honrados, no son aptos para declarar el amor divino porque distan mucho de él. Distan en la excelencia, pero son semejantes en otras muchas cosas. Pues ambos buscan la hermosura, ambos nacen de un conocimiento anterior, ambos nacen de una comunión y semejanza que existe entre los que se aman, ambos hacen que se unan profundamente, ambos trasladan al amante a lo que ama. Ambos tienen la preocupación de agradar y el miedo de desagradar, en ambos hay una sospecha de voluntad inmutable, en ambos hay quejas, en ambos caricias. Y así, uno se compara perfectamente con el otro e imita el amor, y en cada uno de ellos está incluida la imagen del otro, sin que pueda haber otra más expresa.³⁴

Son todas esas cualidades las que han hecho que el canto salomónico encuentre una relación intratextual con tantas obras literarias ya sea religiosas o profanas; tal como veremos en el capítulo siguiente, en el que Rubén Bonifaz Nuño utiliza el *Cantar de los*

³³ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, “Toda entera”, versión de Eduardo Marquina, prólogo de José María Álvarez, Valencia, Editorial Pre-textos, 2002, p. 145.

³⁴ Fray Luis de León, *Poesías*, Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí, Barcelona, Crítica, 1982, pág. 97.

cantares en algunos de sus poemas, ya para construir un poema amoroso, ya para recrear un poema al estilo de los místicos.

1.3 Bonifaz Nuño y la poesía iniciática (algunos estudios)

Debido, por una parte, a la intratextualidad que se aprecia entre los libros del autor y, por otra, a la relación de la poesía bonifaciana respecto al esoterismo³⁵, Alfredo Rosas Martínez considera que existe una secuencia temática en sus poemarios, con base en el proceso de evolución inherente a la alquimia: de la *Nigredo* a la *Albedo* y, posteriormente, a la *Rubedo*:

La primera fase del proceso –la *Nigredo*– comprendería desde *La muerte del ángel* hasta *El ala del tigre*, pasando por *Imágenes*, *Cuaderno de agosto*, *Los demonios y los días*, *El manto y la corona*, *Fuego de pobres* y *Siete de espadas*. La *Albedo* se poetiza en *La flama en el espejo*; también en este libro se inicia la *Rubedo*; continúa en *As de oros* y culmina en *El corazón de la espiral*.³⁶

En este proceso alquímico la temática en la obra del autor pasa por la oscuridad, el descenso, el caos y la destrucción, misma que concluye en la muerte simbólica (*Nigredo*), para lograr el renacimiento, la luz y la reconciliación de los contrarios (*Albedo*); posteriormente –señala el estudioso– se alcanza la resurrección del fuego de entre las cenizas mediante símbolos como el andrógino³⁷, que combina lo femenino con lo masculino, el sol y el oro (*Rubedo*). El proceso alquímico de la transmutación del plomo en oro queda resumido en estas tres fases y, a decir de Rosas Martínez, este devenir es el hilo

³⁵ Entenderemos por *esoterismo* la definición brindada por Alfredo Rosas Martínez en su libro *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*: “es una forma de conocimiento que pretende captar al hombre como unidad espiritual –a partir de una síntesis de sus intuiciones interiores–, y que aspira también a aprehender el mundo en bloque. [...] del griego *esoterikos*: interior; asimismo, *eisotheo*: hago entrar [...] se refiere a lo interior del hombre, a lo que está oculto; a un ámbito al que sólo tienen acceso los iniciados, mediante un rito secreto por cuyo intermedio el profano pasa del mundo de las tinieblas (vida cotidiana existencial) al de la luz. Es una suerte de reconstitución del Ser, de acceso a la vida eterna.” (Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999. págs. 16-17)

³⁶ *Ibidem*, p. 115.

³⁷ El hermafrodita es uno de los temas recurrentes en la poesía bonifaciana, puede aparecer en distintas manifestaciones simbólicas: el hermafrodita platónico, Tiresias, la imagen del incesto ya sea metafórica: el incesto entre el oído y la lengua o el incesto en distintos personajes de la literatura: Edipo, Hipólito, Judá, Cínicas, entre otros. Ver págs.:109-111.

conductor de la poesía bonifaciana.³⁸ Si bien esta interpretación ofrece una lectura de la obra de Rubén Bonifaz Nuño de forma global y enriquecedora, mi intención, ahora, es proponer otro camino para leer su poesía.

A pesar de que no me referiré al proceso alquímico en particular, ya que me concentraré en el proceso de iniciación desde otras fuentes, habrá alusiones a la alquimia para complementar la interpretación. En este caso, los temas que más se tratarán son aquellos que tienen como referencia, por una parte, la mística judeocristiana, es decir, aquella que nos conduce a la interpretación que hace Bonifaz Nuño de tres tradiciones: la cabalística, la bíblica y la de la poesía mística española y, por otra parte, la literatura clásica griega.

Antes de adentrarme en el diálogo lírico que ejerce Bonifaz Nuño con las tradiciones místicas, es necesario aclarar algunos conceptos que nos llevarán a un mejor análisis del corpus elegido. El primero es el concepto de “Iniciación” tal como lo entiende Mircea Eliade:

Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en otro.³⁹

Más adelante Eliade añade:

La mayor parte de las pruebas iniciáticas implican, de manera más o menos transparente, una muerte ritual a la que seguirá una resurrección o nuevo renacimiento. El momento de toda iniciación viene representado por la ceremonia que simboliza la muerte del neófito y su vuelta al mundo de los vivos. Pero el que vuelve a la vida es un hombre nuevo, asumiendo un modo de ser distinto.⁴⁰

La definición de Eliade es clara y, sobre todo, adecuada para los procesos de iniciación presentes en la obra de Bonifaz Nuño. Recordemos, a manera de ejemplo, el

³⁸ Alfredo Rosas Martínez, *op. cit.*, p. 116.

³⁹ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1958, p. 10

⁴⁰ *Ibid*, p. 13

proceso alquímico; en él se experimenta una metamorfosis, el renacimiento en un ser nuevo y superior, tal como el plomo se transforma en oro. En éste son inherentes la muerte ritual y la resurrección. En la lírica bonifaciana se da el proceso de iniciación, ya que existe, desde los primeros poemarios del autor, una intuición poética de todo este proceso, que comenzará con la muerte simbólica. Un buen ejemplo es el poema “25” de *Los demonios y los días*, en el que Bonifaz Nuño dice:

Por si no lo he dicho lo digo ahora.
Tengo una certeza: la de la muerte
que llega vaciándonos con furia;
y tengo un recuerdo: el de la escondida
muerte; y *una dócil esperanza:*
la de revivir en la carne.
Porque amo mis huesos y mis nervios;
mis brazos que cierran, mi boca
que deja salir; la mansedumbre
sepultada y tibia de mis entrañas,
y el sabor ilustre de las cosas
que viven, y el aire que lo lleva.

Y sudo al pensar que he de morirme
para siempre, y sueño ser yo mismo
otra vez; juntamente, escogirme
yo mismo entre todo,
y recuperarme y entregarme.
(cursivas mías)

En estos versos se encuentra claramente la conciencia de la muerte como única seguridad de la vida –tema frecuentemente tratado en la obra de Bonifaz Nuño y que culmina con su último poemario, *Calacas* (2003)–, pero sobre todo aparece, a manera de deseo, el sobrevivir a esa muerte no como espíritu, sino como carne. Esta idea coincide con la expuesta por Rosas Martínez, quien explica que en la fase de la *Albedo* se culmina con la pureza de la nueva vida; este autor la define como un proceso cuyo fin consiste en “Corporeizar el espíritu y espiritualizar el cuerpo.”⁴¹

⁴¹ Alfredo Rosas Martínez, *op. cit.*, p. 141.

Es precisamente el poema “25” de *Los demonios y los días* el que se incluye en la antología *Esta triste claridad a ciegas. Miradas hacia la muerte en la poesía hispánica*, compilación a cargo de Dionicio Morales; esta obra contiene las diversas formas en que los poetas en lengua española perciben la muerte. En esta antología el poema de Rubén Bonifaz Nuño es clasificado entre los agrupados bajo el subtítulo “La mirada del que contempla la eternidad”. De acuerdo con el prólogo, este apartado corresponde al poeta que “trasciende hacia la vida en la muerte.”⁴²

En este mismo prólogo, Juan Carlos Rodríguez explica la relación predominante entre la mirada del poeta y la muerte: “El poeta, el visionario mira hacia la muerte y, por reconocimiento de la exclusión o del olvido” descubre que se halla en esa “ciega claridad”.⁴³

De la misma forma, en una de las entrevistas realizadas por Marco Antonio Campos, Bonifaz Nuño señala:

Un tema fundamental, por ejemplo, es la resurrección de la carne: la única vida que conocemos es ésta en que estamos vestidos de carne; si se me hablara de una vida eterna espiritual, no tendría para mí sentido. Sólo ésta lo tiene. En su resurrección, la carne será para el deleite y el júbilo, y el dolor estará eliminado.⁴⁴

En otras palabras, la forma en la que se presenta la resurrección es a través de la carne y no sólo del alma, y en particular de la carne dispuesta al goce. Ésta será la constante en los ritos de iniciación que aparezcan en la obra poética de Bonifaz Nuño: un proceso que se presenta de forma analógica al del misticismo; sólo que, en el camino señalado por el poeta mexicano, el cuerpo es el medio por el cual se alcanza la luz. Es decir, se trata de una

⁴² Juan Carlos Rodríguez, prólogo, edición y selección y Dionicio Morales, compilación, México, UNAM, 2003, p. xv.

⁴³ *Íbid*, p. xvii.

⁴⁴ Marco Antonio Campos, “Resumen y balance”, *Vuelta*, núm. 104, julio de 1985, p. 32.

poética en la que las experiencias profanas más sublimes, principalmente el amor, sólo pueden ser explicadas en el lenguaje de un misticismo religioso.

En *El ser y la poesía: el entrecruce entre del discurso metafísico y el discurso poético*, Mauricio Beuchot explica la importancia del pensamiento barroco para la cultura hispánica; éste radica en la conciencia de la muerte y en el desengaño, misma que expresa:

la experiencia metafísica del paso del tiempo, del transcurso de la vida, que lleva a un punto en el que al final se ansía volver al origen, a lo que Hölderlin llama “la casa paterna” [...] Es la experiencia ontológica de la historia como un viaje, y de la muerte como un extraño volver al comienzo.”⁴⁵

Beuchot ejemplifica este proceso de conocimiento con Quevedo, uno de los poetas más importantes de este periodo, de quien cita los siguientes versos:

Después que te conocí,
todas las cosas me sobran:
el Sol para tener día,
abril para tener rosas.

Por mi bien pueden tomar
otro oficio las Auroras,
que yo conozco una luz
que sabe amanecer sombras.

En el proceso de desengaño que vive el hombre barroco persiste la idea de un viaje hacia la muerte y de la conciencia de la finitud terrenal del amor, pero siempre estará presente, también, un proceso de develación y de iluminación o clarividencia que le proporcionan la conciencia de la fugacidad de la vida y la experiencia, aunque efímera, del amor.

Evodio Escalante señala algunas formas de conocimiento que se encuentran en la poesía bonifaciana; principalmente resalta la presencia de la canción ranchera y la manera en que, a través del dolor del sujeto, también se logra una transformación esencial:

⁴⁵ Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía: el entrecruce entre del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003. p. 34.

La sabiduría del texto estriba en llevarnos desde los extremos de un machismo muy mexicano, a lo José Alfredo Jiménez, hasta los bordes de una experiencia que podría llamarse filosófica, pues produce en el sujeto sufriente un conocimiento que antes no estaba ahí. Y el conocimiento, como se sabe, es él mismo una purga. Una conciliación de los contrarios.⁴⁶

Asimismo, el poeta explica acerca de su libro *La flama en el espejo* el hecho de que para él la forma más certera de poetizar una experiencia mística es por medio del amor humano, a pesar de las penas que éste pueda ocasionar, o quizá justamente por esa razón. Este amor se concreta en la imagen de lo femenino, ya que las experiencias erótica y amorosa llevan en sí todas las dudas y todas las certezas:

El conocimiento que se busca aquí es el de la posesión de la parte luminosa del mundo. Como símbolo suyo empleo, desde luego, la presencia de la mujer, que es la criatura mejor realizada en el universo. La mujer es la criatura que tiene en sí misma la posibilidad de la revelación. Estoy convencido: la única manera de acercarse al misterio es el amor.⁴⁷

Hasta aquí es necesario resaltar que en la poesía bonifaciana la trascendencia del ser humano no se encuentra sólo en un plano sagrado, sino que existen diversas vías posibles. Como menciona Evodio Escalante una de ellas puede ser la experiencia amorosa, independientemente de que ésta sea correspondida.

1.4 Del letargo a la hiperestesia, otra forma de iniciación

La hipótesis que conduce este apartado es la de considerar la presencia de un aparente desgaste de los sentidos como una suerte de proceso de iniciación que se da a lo largo de toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño. Propongo una interpretación de la poesía bonifaciana desde la perspectiva de otras tradiciones, a saber, el misticismo español, presente en algunos poemas de *Imágenes* (1953); el viaje iniciático del héroe griego en un poema de As

⁴⁶ Evodio Escalante, “Del machismo a la gnosis platónica”, *Sábado*, 6 de septiembre de 1987, p. 6.

⁴⁷ Marco Antonio Campos, “Resumen y balance”, p. 33.

de oros (1982); y la cábala judeocristina, en todo el poemario titulado *Del templo de su cuerpo* (1991).

De acuerdo con Ángel L. Cilveti se dice que dentro de la tradición mística española se encuentran al menos dos vertientes: la de la mística cristiana y la de la mística judía; a pesar de las diferencias que pudieran encontrarse entre ellas, Cilveti enumera cinco características que tienen en común:

1) sentimiento de objetividad (realidad) de lo divino; 2) pasividad; 3) inefabilidad de la experiencia de conocimiento y amor; 4) terminología paradójica para expresar lo inefable; 5) preparación ascética.⁴⁸

Por otra parte, agrega que la mayoría de los místicos presentan sus vidas como un proceso de crecimiento espiritual a través de las etapas o períodos de la Vía Mística, los cuales son “período purificativo de los principiantes; iluminativo de los aprovechados y unitivo de los perfectos.”⁴⁹

Además, estos períodos se caracterizan por su continuidad y por la aparición de fenómenos semejantes en cada uno de ellos, es decir:

al período purificativo sigue el iluminativo y a éste el de unión; mas la renuncia a las criaturas, que es la actitud dominante de la etapa purificativa, implica cierto grado de iluminación y un comienzo de unión; el período iluminativo se caracteriza por la luz, pero ésta a la vez que ilumina el alma, la purga y transforma en Dios; en la unión el amor transformante también purifica e ilumina.⁵⁰

De manera similar, la poesía bonifaciana va dibujando una suerte de proceso místico a nivel intratextual, en el cual se distinguen tres fases: primero, el aletargamiento de los

⁴⁸ Ángel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 16.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

sentidos, representado en los poemas por palabras y frases que configuran una isotopía⁵¹ de la insensibilidad: “párpados cosidos”, “ojivendado”, “ojivació”, “ojos nublados”, “la mano del manco”, “tuertos”, “mudos”, “ciegos enfurecidos”. Como sucede en la siguiente estrofa:

Incompletos somos, mutilados horribles
que nos deshacemos buscando a tientas,
en otros, los miembros que hemos perdido.⁵²

En los momentos en los que no se presenta la insensibilidad aparece un profundo dolor físico que se experimenta fundamentalmente a través del tacto y éste, como en el caso de los otros sentidos, produce una sensación siempre desagradable, por ejemplo: olores putrefactos y sabores desagradables:

Llegamos a túneles que se estrechan
dolorosamente a la piel; entramos
en alcobas cálidas, que ocultan
la presencia oscura de un enemigo,
o subimos largas, interminables
escaleras ávidas, que de pronto
no son escaleras, y nos dejan
rodar al espanto, desde muy alto.⁵³

Esta etapa de insensibilidad, dolor o sensaciones desagradables abarca los primeros poemarios del autor: *La muerte del ángel* (1945), *Cuaderno de agosto*, (1954) y, sobre todo, *Los demonios y los días* (1956) y *El manto y la corona* (1958). Sin embargo, *Imágenes* (1953) se presenta más como una serie de ejercicios poéticos en los que apenas

⁵¹ “Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia.” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 288)

⁵² Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*, “30”, p. 147.

⁵³ Bonifaz Nuño, *Ibidem*, “5”, p. 119.

empieza a verse el estilo propio del autor, de modo que no puede considerarse dentro de esta etapa de insensibilidad, aunque cronológicamente sí pertenezca a ella.⁵⁴

La segunda etapa del proceso podría equipararse a la fase ascética o de purificación que experimentan los místicos; en este caso también existe una muerte aparente que liberará a los sentidos del letargo.

Fuego de pobres (1961) es el poemario fundamental, en el que las alusiones al poeta que muere para sacrificarse por los demás se constituye como el tema principal. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Fuego de pobres* aparece claramente un nacimiento simbólico:

Y dijo la partera: “Es hombrecito
y está vivo, pues grita.”
Era evidente. Y he gritado
hasta que el grito desvistió las lágrimas,
y el llanto las palabras,
y las palabras desterraron
el llanto, y se juntaron las palabras
para cantar, y establecido el canto
se fundó la ciudad, como al principio.⁵⁵

En *Fuego de pobres* aún hay referencias a los ojos ciegos y a los oídos sordos, pero esto está más relacionado con la imposibilidad del hombre de comunicarse; se encumbra al poeta como aquel que logrará despertar y salir de la apatía y de la incomunicabilidad en la que se encuentra inmersa la humanidad y esto se logrará sólo a través del canto y de la poesía. Esta ruptura del silencio se da de una forma violenta, en la que la lengua del poeta es equiparada con una serpiente que debe romper varias capas para hacerse escuchar:

⁵⁴ Otro de los poemarios que tampoco coincide con esta interpretación, vista desde la representación de las sensaciones es el poemario *Madrigal del adolorido* (195...), mismo que no fue publicado sino hasta la segunda compilación de la obra poética de Bonifaz Nuño, *Versos* (1996), y que, sin embargo, pertenece a sus primeros libros, y al igual que *Imágenes* se trata de un ejercicio poético basado en el madrigal “Ojos claros, serenos” de Gutierre de Cetina.

⁵⁵ Rubén Bonifaz Nuño, *Fuego de pobres*, “31”, p. 275.

Y el canto yérguese anhelando
como rabia de víbora; se yergue
con las fauces rabiosas muy arriba;
desjaulado, oscilante, estremeciendo
su marea de víboras; hinchando
una sonora nube emponzoñada;
rajando la panza de la nube,
y se deja rodar inquebrantable
como un sol giratorio, como lluvia
circular de relámpagos,
y sacude por dentro, hasta que gimen,
trajes, rincones, vidrieras.⁵⁶

Esta catarsis se da en el yo lírico, aunque siempre asumiendo que el poder de romper con el silencio no está sólo en él, sino que éste proviene de sus antepasados y que es necesario recobrar la voz de los mismos para devolver la armonía perdida.

Al respecto, Eliade señala:

Toda repetición ritual de la cosmogonía viene precedida por una regresión simbólica al “Caos”. Para que pueda ser nuevamente creado, el viejo mundo ha de ser previamente aniquilado.⁵⁷

Y agrega:

La muerte iniciática hace posible la tabula rasa en la que vendrán a inscribirse las revelaciones sucesivas, destinadas a formar un hombre nuevo.⁵⁸

En la obra de Bonifaz Nuño, particularmente en *Fuego de Pobres*, el nuevo ser está representado por el poeta que ya logró despertar y que ahora puede ver realmente:

Y sé que estoy amaneciendo
y deshilacho ya la cobertura
de los ojos nublados.⁵⁹

Hay noches iracundas; hay las noches
en que esos mismo pájaros,
dormidos ya, vivos de muerte, cantan.⁶⁰

⁵⁶ *Ibidem*, “20”, p. 275.

⁵⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 13

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 15

⁵⁹ Bonifaz Nuño, *Fuego de pobres*, “19”, p. 259.

⁶⁰ *Ibidem*, “20”, p. 260.

La tercera etapa en el proceso de iniciación que describe la poesía de Bonifaz Nuño es ya la de la hipersensibilidad en la que a pesar de la ceguera, en algunos poemas, y de la sordera, en otros, hay una completa sensualidad y placer. Esta fase es más fuerte en *La flama en el espejo* (1971), *As de oros* (1981) y *Del templo de su cuerpo* (1992), aunque también se presenta en *Siete de espadas* (1966) y *El ala del tigre* (1969). Para muestra el enunciador lírico del poema “9” de *La flama en el espejo* dice:

Como el aceite cuando su clarísima
fruta en la sombra eleva, y la recubre
con una esfera de aire de oro,
tus ropas, despaciosas resbalando,
desde los hombros desatadas,
tu dócil desnudez del torso alumbran,
con marchito olor, cuando descenden.

En este poema las alusiones a los sentidos aparecen con relación a sustantivos como “aceite”, “sombra”, “aire”, “oro”, “hombros”, “torso”, “olor”, que se corresponden directamente con el tacto, el olfato y la vista; así como con relación a verbos como “recubre”, “resbalando”, “alumbran”, “descienden”, que nuevamente aluden a los sentidos, en particular al tacto.

Por una parte podemos encontrar sustantivos, adjetivos o verbos que refieren directamente a las sensaciones, pero también es posible que esta relación no sea tan evidente o tan directa, sino que se dé a través de alguna figura literaria como la metáfora o la metonimia. Para englobar los recursos literarios a los cuales el autor recurre para aludir a las sensaciones utilizaremos el término de *imagen poética sensorial* y las categorías que se enumeraron en el apartado 1.2.2.

CAPÍTULO II. EL CANTAR DE LOS CANTARES EN *IMÁGENES*

2.1 Constitución de Imágenes

Imágenes de 1953 es el segundo libro de poesía de Rubén Bonifaz Nuño y está dedicado a Agustín Yáñez, ya que fue él quien contribuyó a la selección de los poemas que componen este libro, así como a su estructura, aunque ya para su publicación se integraron otros poemas con el fin de que el libro formara parte de la serie Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, esto por consejo de Joaquín Díez Canedo.⁶¹

Debido a estas dos influencias, el libro no es tan homogéneo como los posteriores, mismos que encuentran un eje en un determinado tema. *Imágenes*, en cambio, oscila entre poesía amorosa, poesía religiosa, una versión de una oda de Horacio, una poética y un poema que alude al día de muertos, entre otros temas. De esta manera, *Imágenes* se configura, en realidad, como el primer libro de Bonifaz Nuño en el que el estilo y los variados intereses temáticos y formales del autor se ponen de manifiesto por primera vez. Por esa razón el poemario se agrupa, principalmente, por constituirse como una serie de ejercicios poéticos en los que se alude al menos a cuatro tradiciones líricas que a lo largo de toda su obra seguirán estando presentes:

⁶¹ En *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, entrevista realizada por Josefina Estrada, el poeta explica: “escribí *Imágenes* y le entregué el primer original a Yáñez, quien me dijo: –Este no es un libro de poemas; es un amontonamiento de poemas. Me dijo que tenía que organizarlo para que adquiriera unidad. Entonces organicé los poemas en grupos temáticos y formales, ligándolos con estrofas de versos enneasílabos, de tal forma que el libro cobró unidad completa, un desarrollo y un término. Cuando llevé el libro al Fondo de Cultura Económica me dijo Joaquín Díez Canedo que *Imágenes* no alcanzaba para hacer un libro. Entonces añadí poemas antiguos de concursos para poder estirarlo; así formé el primer libro, que está en tres partes: *Imágenes*, *Estudios* y *Poemas de amor*. Y cuando se lo entregué a Yáñez –el libro está dedicado a él– me dijo: Sí, pero en realidad son tres libros. El primero es *Imágenes* y es un libro porque está escrito con el mismo estómago y con las mismas entrañas” (Josefina Estrada, *De otro modo...*, p. 91)

En primer lugar, se encuentra la tradición clásica, en este caso la latina, con la “Traducción de Horacio: Oda XIV del libro II”.

En segundo lugar, se hace evidente la presencia de la muerte como tópico de dos tradiciones que confluyen perfectamente en la poética de Bonifaz Nuño: el barroco y la poesía prehispánica, presentes en “Motivos del 2 de noviembre”

En tercer lugar, surge la presencia idealizada de la mujer, figura que según el mismo Bonifaz Nuño atribuye a la poesía de Rainer Maria Rilke, de quien confiesa haber aprendido que “el hombre frente a la amante es como una mosca paseando junto a los cimientos de una torre.”⁶² Esta imagen está presente no sólo en varios poemas de este libro, sino en toda la poesía bonifaciana y se hace evidente en “Retratos de mujeres”, poema en el que se incluye un epígrafe del poeta alemán que dice: “Y de entre ellas han surgido, bajo la presión de angustias sin fin, esas amantes inauditas...”⁶³

En cuarto lugar, se hace alusión a la tradición bíblica, en particular el *Cantar de los Cantares*, en el conjunto de sonetos que se agrupan en el poema número 23 y, en esta misma temática, los *Sonetos a la Sulamita* y el *Canto del afán amoroso*.⁶⁴ Cabe destacar que estos tres poemas, aunque tienen claras referencias bíblicas y coincidencias temáticas, cuyo eje es el amor, visto desde una perspectiva religiosa, y que, incluso, se les puede leer como textos que se complementan, el autor no los recogió en el mismo apartado de

⁶² Marco Antonio Campos, “Resumen...”, p.31.

⁶³ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona, Losada, 2004.

⁶⁴ En cuanto a los temas bíblicos presentes en la poesía mexicana entre finales del siglo XIX y posteriormente en el XX, Margarita León Vega menciona, en su estudio acerca de la obra de Concha Urquiza, a autores como: “el joven Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Enrique González Martínez”. Nótese que ya en el siglo XX, la presencia del *Cantar de los Cantares* se encuentra en poetas mujeres, como: Concha Urquiza, María Enriqueta Ochoa y Rosario Castellanos. “Estas autoras se preocupan por la forma poética e intentan trascender la mera exposición de los avatares amorosos y la estrechez del entorno doméstico; se atreven a abordar temas vinculados con el ámbito de la trascendencia y la inefabilidad de ciertas experiencias.” (*De contrarios principios engendrada, Poesía y prosa de Concha Urquiza*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2009, págs. 10-13)

Imágenes, sino que se encuentran en cada uno de ellos. El poema “23” forma parte de “Imágenes”, los “Sonetos a la Sulamita” vienen incluidos en el apartado “Estudios” y el “Canto del afán amoroso” forma parte de los “Poemas de amor”.

Respecto a la constitución de ejercicios y novedades formales como eje de este libro, el mismo Bonifaz Nuño comenta, más de treinta años después de la publicación de

Imágenes:

En *Imágenes* considero que hay poemas que ya son míos. La poesía ha sido para mí un problema de forma. En *Imágenes* hice algunas innovaciones en la métrica tradicional española: acentué versos en quinta sílaba, con lo cual se admiten combinaciones silábicas de versos desde seis sílabas hasta las que uno quisiera y es posible, además, asimilar en ellos, por medio de encabalgamientos, varios otros ritmos; entre ellos el del endecasílabo con acento en sexta. Escribí estrofas alcaicas con los endecasílabos alcaicos reproducidos por endecasílabos normales castellanos, en lugar de los versos con hemistiquios de cinco sílabas.⁶⁵

2.2 Experimentación y abandono del soneto clásico

En cuanto a la métrica de los poemas que tienen como referencia el *Cantar de los Cantares*, tanto los pertenecientes al poema 23 como los dedicados a la Sulamita se constituyen como sonetos clásicos, es decir, composiciones poemáticas de 14 versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, con esquema de rima ABBA en los cuartetos,⁶⁶ pero de gran diversidad en los tercetos (CCD:EDE, CDC:EDE, CDE:CDE, CDD:CEE, CDC: DEE); es necesario resaltar que a pesar de ser éste su segundo libro, el poeta prácticamente no volvió a utilizar la estructura del soneto⁶⁷, aunque sí persistió en el uso del verso endecasílabo con diversas variantes. A diferencia de los sonetos de *Imágenes*, se encuentra el *Canto del afán amoroso* constituido por 25 poemas en los que se intercala un poema de metro irregular con

⁶⁵ Marco Antonio Campos, “Resumen...”, p. 31.

⁶⁶ Bernard Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1992, p. 23.

⁶⁷ Con excepción de *Tres poemas de antes* (1978) y *Pulsera para Lucía Méndez* (1989).

mezcla de rima asonante y consonante y un soneto con esquema de rima ABBA en los cuartetos, pero nuevamente múltiples posibilidades de combinación en los tercetos (CCD:EED, CDD:CEE, CDE:DCE, CDC:EDE, CDE:CDE).

Cabe mencionar que en los sonetos de *Imágenes*, el poeta pasa de endecasílabos⁶⁸ perfectamente medidos, con cesura en la 5ª o en la 7ª, a endecasílabos con doble cesura, medida no considerada como característica del endecasílabo hispánico. A continuación se muestra un ejemplo:

III

¡ Ay ,-cuán-her- mo -sa-/ tú -e-res-a- mi -ga!	A
E -res-la- pal -ma,/ y-ra- ci -mos-tus- pe -chos	B
en -tre-los- cu a-les-/ con- nu -dos-es- tre -chos	B
tier -noel-a- fán -/ de-tus- bra -zos-me- li -ga.	A

Can -te-mia- mor -/ y-su- can -to-te- si -ga	A
bus -queen-tuo-í-do-/ nos- tál -gi-cos- le -chos	B
mien -tras-del- ai -re-/ los- la -zos-des- he -chos	B
me -cen-el- cla -ro-/ ru-mor-de-laes- pi -ga.	A

Tú -que-me- hie -res-/ dea- cer -bos-te- mo -res,	C
tal -de-gue- rre -ros-/ es- cu a-dra-te- rri -ble,	D
tór -to-la- blan -da-/ se- rás -en-a- mo -res.	C

Cuan -do,en-la- cal -ma-/ del- huer -to-cer- ca -no	E
man -sa-mi- voz -/ tu- quie - tud -a-pa- ci -ble	D
quie -bre,a-la- som -bra-/ fru- tal -del- man- za -no.	E

En este poema, perteneciente a los “Sonetos a la Sulamita”, Bonifaz Nuño está estructurando un endecasílabo *a minore*, puesto que la cesura se encuentra después de la 5ª sílaba, en particular se trata de un endecasílabo dactílico (óoo óoo óoo óo) con acentos en 1ª, 4ª, 7ª y 10ª, por lo que se le clasifica como endecasílabo gallego-portugués. De acuerdo con

⁶⁸ “En el endecasílabo español se distinguen en primer lugar dos grupos, que Pío Rajna señaló como *endecasílabo a maiore* y *endecasílabo a minore*. El fundamento de esta división es la cesura. Si tomamos por base la terminación llana en el primer hemistiquio, la cesura divide el endecasílabo en 7+4 (a maiore); o en 5+6 (a minore). Según la definición de Suchier, la cesura es la cúspide rítmica en el interior de un verso, que consiste en un final de palabra acentuada con fuerza seguida por una pausa sintácticamente justificada” (Rodolfo Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 136.)

Tomás Navarro, este tipo de endecasílabo fue frecuentemente utilizado por Garcilaso de la Vega: “¿Cómo pudiste tan pronto olvidarte?” (Égloga I, 128), por Boscán: “No me contento pues tanto he tardado” (Soneto XII) y por Hurtado de Mendoza: “Tiempo vi yo que por una ocasión” (Soneto XVII).⁶⁹ Sin embargo, el esquema de rima de los tercetos no coincide con el uso común de la época, ya que Tomás Navarro afirma que las formas más comunes de los poetas antes mencionados fueron CDC:DCD, CDE:CDE y CDE:DCE en Boscán; CDE:CDE, CDE:DCE, CDC:DCD, CDE:DEC, CDE:EDC en Garcilaso y CDE:EDC en Hurtado de Mendoza. Bonifaz Nuño utiliza en este soneto la variante CDC:EDE.

Por otra parte, si tomamos únicamente el segundo terceto de este poema encontraremos un efecto de doble cesura después de la 5ª y la 7ª sílabas; de esta forma, quedan en medio dos palabras que aluden al tópico del *locus amoenus*: “tu quietud frutal”

Cuan-do,en-la-cal-ma-/ del-huer-to-cer-ca-no
 man-sa-mi-voz-/ **tu-quietud**-/a-pa-ci-ble
 quiet-bre,a-la-som-bra-/ **fru-tal**-del- man-za-no.

Es relevante mencionar que este poema se encuentra en el apartado de *Imágenes* titulado “Estudios” y es precedido por una traducción a Horacio, autor del épedo *Beatus ille*, en el que se cantan las fortunas de la vida en el campo. Posteriormente, Fray Luis de León crea su propia versión con ese mismo sentido en “Canción de la vida solitaria”, en los que se encuentran algunos versos claramente relacionados con el terceto de Bonifaz Nuño:

El aire el *huerto* orea,
 y ofrece mil olores al sentido,
 los árboles menea
 con un manso rüido
 que del oro y del cetro pone olvido [...]

⁶⁹ Tomás Navarro, *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, University Press, 1956, p. 183.

Y mientras miserablemente
se están los otros abrasando,
con sed insaciable
del no durable mando
tendido yo a la *sombra* esté cantando.⁷⁰

En este caso, Bonifaz Nuño está retomando varios elementos (métricos, rítmicos, temáticos, semánticos) de las tradiciones que lo han formado, pero su estilo radica no sólo en la imitación, sino en agregar o combinar temas o tópicos con diversas estructuras.

El procedimiento de doble cesura heredado de la tradición clásica, vuelve a aparecer en algunos otros endecasílabos de estos sonetos, por ejemplo:

To-da-de-**paz**-/ y-**gra**-cia-/ yher-mo-**su**-ra

Éste es un endecasílabo sáfico puesto que tiene tres sílabas en anacrusis⁷¹ y acento en 4^a, 6^a y 10^a (ooo óo óo oo óo). De acuerdo con Tomás Navarro “el efecto de este verso se caracteriza por su blandura y lentitud” y menciona un ejemplo de Fray Luis de León: “La **providencia tiene** aprisionada”. En el caso del verso de Bonifaz Nuño esa “blandura y lentitud” se incrementa con la aliteración en /s/ y con la carga semántica de cada una de las palabras. En el endecasílabo sáfico de Bonifaz Nuño, la doble cesura resalta la palabra “gracia”, que de alguna manera se relaciona con los dos adjetivos que se encuentran a los lados “paz” y “hermosura”; por una parte “paz” puede leerse más en el código religioso y “hermosura” estaría más en un código amoroso, pero “gracia” puede identificarse en ambos.

El uso del soneto en la poesía de Bonifaz Nuño pasó por todo un proceso de aprendizaje, experimentación y posterior abandono. El primer libro del autor, *La muerte del*

⁷⁰ Fray Luis de León, *Poesías*, Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí, Barcelona, Crítica, 1982, págs. 204-205.

⁷¹ *Anacrusis*: Sílabas de un verso anterior(es) al primer acento de su esquema rítmico. (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 39.)

ángel (1945), está constituido por diez sonetos, mismos que participaron en los Juegos Florales de Aguascalientes de 1945 y que no ganaron; sin embargo, llamaron la atención de Xavier Villaurrutia y de Agustín Yáñez, quien escribió una página acerca de la obra prometedora del joven Rubén Bonifaz Nuño. Cito a continuación un fragmento de dicha carta:

Rubén Bonifaz Nuño es el nombre del joven veracruzano en el despuntar de cuya obra presiento una gran voz de la poesía nacional. [...] Xavier Villaurrutia nos hizo notar la extraña belleza de una serie de sonetos, que le cupo leer entre las composiciones recibidas; llevaban el rubro general de “La muerte del ángel”, y un epígrafe de Rilke las amparaba; ciertamente no era una obra cuajada: pero aquí, allá, saltaban chispazos de genuina, profunda inspiración; poesía conturbada, concentrada, sin concesiones ni efectos premeditados.⁷²

A partir de ese primer libro, con base en las críticas y halagos de Yáñez, Villaurrutia y Méndez Plancarte, Bonifaz Nuño siguió escribiendo sonetos, pero sin dejar de lado las enseñanzas que además le había dejado el ejercitarse en un metro tan ceñido. Respecto a los inicios y fracasos de Bonifaz Nuño con el soneto, él mismo explica:

Méndez Plancarte me dio una fundamental lección de retórica al señalarme defectos que yo no había percibido y que tienen esos sonetos: asonancias de palabras en el mismo verso, asonancias en las rimas, versos de terminación aguda.

Estos errores métricos efectivamente se encuentran en *La muerte del ángel* (1945), primer poemario de Bonifaz Nuño. Por ejemplo, en el siguiente verso del primer soneto, en el que aparece una terminación aguda:

hasta tu misma voz adelantar⁷³

Al igual que en dos versos del soneto 6:

hasta los bordes claros de tu voz

triste de no ser nada entre los *dos*

⁷² Agustín Yáñez, “Patrias del espíritu mexicano”, *Revista de Occidente*, sept.-oct., 1945, pp. 169-170.

⁷³ Rubén Bonifaz Nuño, *La muerte del ángel*, p. 11.

O en el soneto 9, en el que aparece una asonancia interna y terminación aguda:

diferente y *solar*, la *claridad*

Ya para *Imágenes* el autor se esmeró en pulir la técnica del endecasílabo y de otras medidas como el heptasílabo. Ensayó diversas formas del soneto, tal como le había aconsejado Yáñez:

Agustín Yáñez me dijo: “Si le gusta hacer sonetos hágalos como Lope de Vega, y después cuando haya aprendido, como Garcilaso, Quevedo o Góngora. Sólo así es posible llegar a versificar como es debido”.⁷⁴

Por esto los intereses formales del autor adquirieron solidez en sonetos que responden a estructuras fundamentalmente renacentistas y barrocas, no obstante no son sólo imitaciones burdas, sino combinaciones de diversos estilos, verdaderas “transformaciones” de acuerdo con Genette, y sobre todo una muestra del afán por adquirir un sello propio.

Bonifaz Nuño explica:

Quando uno empieza a escribir no es tan importante el deseo de expresar un sentimiento, como el de hacer un poema al modo de los poemas de los antecesores.⁷⁵

En el siguiente apartado, se mostrarán algunos poemas, en su mayoría sonetos, que Bonifaz Nuño hizo “al modo de” poetas españoles místicos, petrarquistas y barrocos.

2.3 *Petrarquismo, Barroco y Mística española en Imágenes*

En cuanto a la inserción del *Cantar de los Cantares* en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, lo más probable es que la referencia directa con la cual su obra está llevando a cabo un proceso de transtextualidad⁷⁶ sea con la traducción de Fray Luis de León, ya que el poema

⁷⁴ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁶ ver inciso 1.1.

“23” lleva por epígrafe el siguiente verso: “...Busqué al que ama mi alma, busquéle y no le hallé...”, mismo que en la traducción completa del poeta español reza: “En el mi lecho en las noches busqué al que ama mi alma; busquéle y no le hallé.”⁷⁷ Seguramente Bonifaz Nuño leyó la versión latina; sin embargo, aunque otras de sus obras incluyen epígrafes en latín, en griego o en náhuatl, en este caso el autor prefirió la traducción castellana del místico.

En cuanto a las primeras lecturas que Bonifaz Nuño hizo de la obra de Fray Luis de León, el poeta mexicano explica:

Recuerdo como maestro a Ermilo Abreu Gómez, que durante el tercer año de estudios, abrió para mí el mundo literario de los Siglos de Oro españoles. Era un maestro de literatura verdaderamente maravilloso. Leí por primera vez los sonetos de Góngora, Quevedo, Garcilaso, Fray Luis de León, a quien no pude comprender hasta que supe latín, porque la lengua de Fray Luis está metida en el origen de esa lengua.⁷⁸

Por otra parte, el lenguaje que utiliza Bonifaz Nuño en su propia versión del texto salomónico se asemeja más a la poesía mística española que a las estructuras sintácticas que presentan las traducciones bíblicas al español. Recuperando el concepto de architextualidad⁷⁹ de Gérard Genette sabemos que el hecho de que Bonifaz Nuño titule a su poema “Sonetos a la Sulamita” sitúa en el horizonte de expectativas del lector las experiencias previas que éste tenga con respecto a otros sonetos pertenecientes a la poesía mística española o a la versión de Fray Luis de León del *Cantar de los Cantares*. Esas características, junto con las de sonetos renacentistas y barrocos, aparecerán claramente en los sonetos bonifacianos, como una forma de revitalización de un estilo que el poeta veracruzano considera valioso.

⁷⁷ Fray Luis de León, *Cantar de los cantares*, p. 94.

⁷⁸ Josefina Estrada, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹ ver p. 18.

En los textos de Bonifaz Nuño abundan diversas características del *modus loquendi* de la poesía mística. A continuación se analizan las semejanzas entre los poemas de *Imágenes* que se relacionan con el *Cantar de los Cantares* y con ciertas tradiciones literarias de la poesía española; es decir, veremos las formas en las que el poema “23”, los “Sonetos a la Sulamita” y el “Canto del afán amoroso” llevan a cabo un proceso de hipertextualidad⁸⁰ tanto con la versión de Fray Luis de León del canto salomónico, como con los poemas de la tradición mística española, la tradición petrarquista y la poesía barroca.

2.3.1 Bonifaz Nuño y Lope de Vega

Dentro de las recomendaciones que le hizo Agustín Yáñez a Bonifaz Nuño, se encuentra precisamente la mención de Lope de Vega, como autor ejemplar de sonetos:

Si usted admira a Lope de Vega, por ejemplo, póngase a escribir sonetos como los de él. Y cuando escriba uno que usted mismo crea que puede ser de Lope, entonces ya ha aprendido a hacer versos. Porque si puede hacer versos como Lope, o como los de quien usted quiera, ya sabrá entonces lo que tiene que hacer.⁸¹

En el poema “23” de Bonifaz Nuño se encuentra un diálogo intertextual con tres sonetos de Lope de Vega que también tienen como referencia el texto salomónico, principalmente porque se refieren al amado como a Cristo crucificado; de hecho es el único poema de Bonifaz Nuño en el que se llama Jesús a Dios, al igual que lo hace Lope de Vega, cuyo soneto 31 dice:

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,⁸²

⁸⁰ ver p. 17.

⁸¹ Josefina Estrada, *op. cit.*, p. 57.

⁸² Lope de Vega, *Poesías líricas*, soneto XVIII “Rimas Sacras”, Madrid, Espasa Calpe, 1957, p. 228

El último verso del soneto III del poema 23 dice:

Jesús, señor del alma, padre nuestro.⁸³

El soneto de Lope continúa:

que a mi puerta, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?

Asimismo, se encontrará una alusión en Bonifaz Nuño al llamado del esposo; nótese la repetición de ciertos elementos como la noche, la oscuridad, la puerta y la cabeza del amado cubierta de rocío en el soneto IV de los “Sonetos a la Sulamita”:

A solas, oscuro, sin ti, vacío,
en la vasta noche, sin ti desierta,
buscándote llevo junto a tu puerta,
húmedas mis sienes con el rocío.⁸⁴

Un ejemplo más, en el que aparecen la puerta y el llamado en el tercer soneto del poema 23:

Toda de paz y gracia y hermosura
sonó tu voz en la cerrada puerta⁸⁵

El llamado del esposo es otro de los elementos que aparecen tanto en Lope de Vega como en Bonifaz Nuño; en el primero será frecuente hallarlo como “silbos”:

Pastor que con tus silbos amorosos [...] ⁸⁶

tus dulces silbos y tus pies hermosos.⁸⁷

Y en el segundo como “acento” o “voz”:

Y lago en paz de fondos sobrehumanos
el sonar de su voz. Y mansas lleva
y traspasadas con fulgor las manos.⁸⁸

⁸³ Rubén Bonifaz Nuño, *Imágenes*, p. 63.

⁸⁴ *Ibid*, p. 64.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Lope de Vega, *Op. cit.*, “A Cristo crucificado”, p. 232.

⁸⁷ *Ibidem*, Soneto XIV, “Rimas Sacras”, p. 231.

Y solitaria el ánima doliente
deja salir la voz, tras de la ausente
pureza de tu acento fugitivo.⁸⁹

Nótese además otra semejanza: Bonifaz Nuño menciona las manos traspasadas y en Lope de Vega se presentará la imagen de los pies traspasados por los clavos, como sucede en el soneto 28:

Pero ¿cómo te digo que me esperes
si estás para esperar los pies clavados?⁹⁰

O en el soneto 29:

Seguí mil veces vuestro pie sagrado,
fácil de asir, en una Cruz asido⁹¹

Entre las “Rimas sacras” de Lope de Vega se encuentran cien sonetos en los que también puede hallarse una vía de iniciación mística, donde –de acuerdo con Yolanda Novo– aparecen claramente las vías purgativa e iluminativa. Sin embargo, dicho misticismo se diferencia de los sonetos de Bonifaz Nuño, mencionados anteriormente, principalmente debido al contexto en el que se inscriben los del poeta español, es decir, el de la Contrarreforma. De tal forma que la autora afirma, respecto a los sonetos de Lope y la vía iluminativa que:

A través de esta secuencialización meditativa de la crónica penitencial, el yo poético ha hecho la “confesión general” de sus culpas, el balance existencial de una vida errónea y ha obtenido el fruto de la conversión. Su ascesis le ha proporcionado la iluminación del alma, el goce de los beneficios del amor y misericordia divinos, y lo ha situado en las coordenadas de fe, esperanza y caridad.⁹²

⁸⁸ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto I, “Poema 23”, p. 62.

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ Lope de Vega, *op. cit.*, “A Cristo...”, p. 232.

⁹¹ *Íbidem.*, p. 233.

⁹² Yolanda Novo, *Las “Rimas sacras” de Lope de Vega. Disposición y sentido*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 93.

La relación entre la obra de Bonifaz Nuño y Lope de Vega ya ha sido mencionada anteriormente por María Andueza en su libro *La transverberación de Santa Teresa: Lope de Vega y Rubén Bonifaz Nuño*. En este texto, la autora lleva a cabo el análisis y comparación de dos sonetos, uno de Lope de Vega y otro de Bonifaz Nuño, ambos acerca de la transverberación de Santa Teresa. Andueza muestra indicios del uso de imágenes poéticas sensoriales en el poema de Bonifaz Nuño:

La pintura literaria visual se hace más viva al adornarse con la expresividad de los sentidos: auditiva: “viento”, “vuelo”, “lamento”; olfativa: “aceite”, “llaga”; gustativa: “dulce”, aumentada por el adjetivo “largo”; táctil: “desfallecimiento”, “viento acantilado”, “deleite”, “aceite”, “doliente”.⁹³

Por otra parte, María Andueza advierte, también, la presencia de figuras retóricas como la antítesis y la paradoja en ambos poetas –Bonifaz Nuño y Lope de Vega–, y resalta la función que tienen estos recursos literarios en la configuración de un lenguaje místico que:

Ha de recurrir a expresiones contradictorias en su intento de comunicar aquello mismo que declaran incomunicable [...] tratan de manifestar, hacer decible lo inefable.⁹⁴

Entre la antítesis y la paradoja oscilan tanto los poemas religiosos de Bonifaz Nuño como sus poemas amorosos, que en momentos parecen ser una misma cosa. Como mencioné anteriormente el amor será el elemento fundamental de los sonetos místicos de Bonifaz Nuño. Esta es la razón por la que las voces profanas de los poetas petrarquistas se funden con las de los poetas místicos para constituirse como sonetos religiosos-amorosos en la poesía bonifaciana.

⁹³ María Andueza, *La transverberación de Santa Teresa: Lope de Vega y Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1983. p. 20.

⁹⁴ *Loc. cit.*

2.3.2 *Petrarquistas y místicos en Imágenes*

Con relación al lenguaje místico y petrarquista, en primer lugar, abunda el uso de un lenguaje poético que pretende representar un amor descomunal y que no puede ser explicado con un lenguaje medido, lógico ni habitual, tal como lo explica María Andueza. Esta forma de comunicar la experiencia mística-amorosa es utilizada por Bonifaz Nuño mediante tres procesos literarios: a) antítesis, b) paradoja y c) hipérbole. La segunda manifestación del lenguaje místico-amoroso en la poesía bonifaciana es opuesto a la inefabilidad, se trata del diálogo con Dios, éste se presenta por medio de dos recursos imprescindibles para el discurso religioso: a) el apóstrofe y b) la plegaria. Existe una tercera correspondencia con la poesía mística que no se relaciona con el lenguaje utilizado sino con la configuración del espacio poético, se trata del tópico del *locus amoenus*. Este tópico pertenece de forma más arraigada a ambas tradiciones: la mística española y la petrarquista.

Inefabilidad de la experiencia mística-amorosa

a) La presencia de la antítesis que, de acuerdo con Helena Beristáin, es “una figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras. [Sintácticamente,] entre los miembros antitéticos suele haber coordinación. Su base léxica son los antónimos”⁹⁵. En el caso de estos poemas, la antítesis se presenta principalmente en cuatro pares de conceptos: la luz y la oscuridad; lo blanco y lo colorado; la presencia y la ausencia; el dolor y el placer. Estos conceptos opuestos aparecen comúnmente con un carácter sintáctico copulativo, es decir, dos características contrarias se unen en un mismo elemento, con el fin de describir al amor y al ser amado como una suma de oposiciones de pensamientos y sensaciones contradictorias, tal como se muestra en la siguiente estrofa:

⁹⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 55.

La fresca rosa en que juntó la aurora
tersura *colorada* y *blanco* hielo
es el amado; y cerco son de cielo
sus ojos *claros* que la *sombra* ignora.⁹⁶
(cursivas mías)

En esta primera estrofa, el amado es descrito como una mezcla cromática matizada entre el tono blanco y el rojizo que se compara con la combinación perfecta y equilibrada de la rosa y de la aurora; también se resalta la luminosidad de sus “ojos claros”, que de ninguna manera puede ser opacada. En este caso, la antítesis da como resultado la descripción del equilibrio y la belleza que posee el amado. Este contraste entre el blanco y el colorado es un tópico muy común en la poesía petrarquista. Al respecto, Pilar Manero Sorolla explica:

Otra de las posibilidades combinatorias que presenta la rosa, sobre todo en virtud de la mezcla de los colores, será la asociación con el blanco de la nieve, como posteriormente la veremos asociarse al blanco de la leche y anteriormente detectamos que lo hacía al de los lirios y azucenas.⁹⁷

Asimismo, la autora hace un recorrido por autores como Garcilaso, Herrera y Dante para mostrar el tópico de la aurora personificada, que en su rostro lleva la perfección y el equilibrio de lo colorado y lo blanco. Para muestra, transcribo algunos versos de Garcilaso de la Vega y de Fernando de Herrera:

En mostrando el aurora sus mexillas
de rosa y sus cabellos d'oro fino⁹⁸

Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,
marfil terso, i angélica armonía,
cuanto es contemplo, tanto en voz m'inflamo.⁹⁹

⁹⁶ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto I, “23”, p. 62

⁹⁷ M^a Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, Estudios de Literatura Española y Comparada, 1990. p. 392.

⁹⁸ *Obra poética y textos en prosa*, Égloga II, vv. 203-204, Barcelona, Crítica, 2001, p. 158.

⁹⁹ *Algunas obras*, 142, vv. 9-11. Cit. por Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 392.

Manero Sorolla menciona también la aparición del tópico de la aurora que da a la rosa la frescura, tópico presente desde la poesía de Dante:

Con que la faz, o blanca o purpurada,
de do miraba yo, del alma aurora
con el tiempo en pajiza era trocada.¹⁰⁰

En Bonifaz Nuño, la antítesis funciona como una representación de la experiencia amorosa que oscila entre la separación y la unión plena:

*Llegaste dócil, y te fuiste esquivo.
Y solitaria el ánimo doliente
deja salir la voz, tras de la ausente
pureza de tu acento fugitivo.¹⁰¹*
(cursivas mías)

En el *Cantar de los cantares* constantemente se hace alusión a la pérdida, la búsqueda y el encuentro de los amantes, que representa, de acuerdo con algunas interpretaciones, el amor carnal o, de acuerdo con la mística, el proceso por el cual debe pasar el alma para encontrarse con Dios.

En los sonetos de *Imágenes* se presentan referencias al *Cantar de los Cantares* desde las dos perspectivas, de tal manera que se hallarán en los sonetos del poema “23” alusiones al *Cantar* bajo un enfoque religioso y en los “Sonetos a la Sulamita” alusiones al *Cantar* como poema erótico y amoroso.

En el fragmento antes citado, la voz lírica hace un reclamo a Dios por su ausencia; en momentos lo describe accesible y en otros, huidizo. Esta misma contradicción aparece como característica del ser amado, por ejemplo en el siguiente terceto del “Soneto V” de los “Sonetos a la Sulamita”:

¹⁰⁰ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Purgatorio, II, vv. 7-9. Madrid, 2000.

¹⁰¹ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto II, “23”, p. 63

*Tú que me hieres de acerbos temores,
tal de guerreros escuadra terrible,
tórtola blanda serás en amores.*¹⁰²

(cursivas mías)

En estos versos el amante le otorga a la Sulamita las mismas características con las que se describía a Dios: por momentos se muestra “blanda en amores”, al mismo tiempo que “hiere” con “acerbos temores”. Este uso nos acerca ya a otra forma del lenguaje místico: la paradoja.

b) La paradoja ha sido utilizada por los poetas místicos como un modo de “transgresión intencionada destinada a romper el nivel del pensamiento en el que se produce la antinomia para despertar a la nueva forma de conocimiento que corresponde a una realidad inefable en el nivel conceptual.”¹⁰³ En otras palabras la paradoja no sólo pretende resaltar contrastes conceptuales o asimilar elementos opuestos en un solo objeto, como se vio en el inciso anterior, sino que busca desautomatizar el lenguaje con el que se describen las experiencias terrenales como un intento de representación verbal de una experiencia superior. El poeta místico emplea la paradoja para describir lo inenarrable; hay entonces una doble paradoja en el mismo hecho de utilizarla, ya que se trata de verbalizar algo que por su misma naturaleza sólo puede ser experimentado y no descrito, aunque los poetas místicos insistan en compartir su experiencia a través del lenguaje.

Bonifaz Nuño recurre a la descripción de la experiencia mística, en particular representada por la “herida de amor”¹⁰⁴, esto es la “Transverberación o llaga de amor que

¹⁰² *Imágenes*, p. 67. “Tórtola blanda en amores” es nuevamente un tópico petrarquista, aunque era más común aludir a la paloma como la “cándida colomba”. Según apunta Pilar Manero Sorolla la imagen de la paloma podía ser comparada con la amada o con el alma. (ver *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, p. 318.)

¹⁰³ Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Valladolid, Trotta, 1953, p. 220.

¹⁰⁴ San Juan de la Cruz explica acerca del verso “Habiéndome herido” de “Canciones entre el alma y el esposo”: “Para más declaración de este verso es de saber que, allende de otras muchas diferencias de visitas que Dios hace al alma, con que la llaga y levanta en amor, suele hacer unos encendidos toques de amor, que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan el alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor. Y éstas

puede ser espiritual o a la vez espiritual y corporal, estigmatización de diferentes miembros o sólo del corazón, como en el caso de Santa Teresa.”¹⁰⁵ El poeta reitera la paradoja de la “herida dulce” en los siguientes versos:

tú dejaste, al dejarme, *fuego ardiente*
de amor que incendia las entrañas vivo.¹⁰⁶

y dulce herida nos dejaste abierta
con la esperanza de tus bienes pura.¹⁰⁷
(cursivas mías)

En los dos fragmentos anteriores, Bonifaz Nuño describe la experiencia de la herida de amor mundano de manera semejante a la transverberación, esto es, a la que se describen los poetas místicos españoles: una herida que arde al mismo tiempo que complace.

La imagen del fuego relacionado con la pasión es muy común en la poesía petrarquista. “Aparece ya en los mismos *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana”, tal como señala Manero Sorolla:

cuando la llaga o mortal ferida
llagó mi pecho con dardo amoroso.¹⁰⁸

Por otra parte, el poeta define la forma de llamar a Dios como una invocación que se hace por medio de un lenguaje que pretende describir lo inefable:

propiamente se llaman heridas de amor, de las cuales habla aquí el alma.” (San Juan de la Cruz, *Obra completa*, tomo 2, p. 30)

¹⁰⁵ La autora lleva a cabo un análisis de dos sonetos que tienen por tema la Transverberación de Santa Teresa, con base en experiencia que la mística describe en *Libro de la vida*: “Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor...” (29,13) (María Andueza, *La transverberación de Santa Teresa: Lope de Vega y Rubén Bonifaz Nuño*, p. 7.)

¹⁰⁶ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto II, “23”, p. 63

¹⁰⁷ *Ibidem*, Soneto III, “23”, p. 63

¹⁰⁸ Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, “Sonetos”, I, vv. 13-14, *Obra completa*, edición y prólogo de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002. p. 77.

Escucha pues por cuáles impasibles
soledades mi acento abandonado
te sigue con palabras indecibles.¹⁰⁹

Dentro de estas mismas características que posee el lenguaje místico para tratar de explicar una experiencia divina, se encuentra también la exageración de las cualidades de Dios o del ser amado por medio de un lenguaje hiperbólico, tal como se menciona en el siguiente inciso.

c) El lenguaje hiperbólico se constituye en los poemas bonifacianos, como en los poemas petrarquistas y en los poemas místicos, por medio del uso de adjetivación y de expresiones exclamativas con interjecciones, tal como sucede en el siguiente fragmento:

¡Ay, cuán hermosa tú eres, amiga!
Eres la palma, y racimos tus pechos
entre los cuales con nudos estrechos
tierno el afán de tus brazos me liga.¹¹⁰

En esta misma estrofa se encuentra, además, la referencia directa al *Cantar de los Cantares* con la comparación entre el cuerpo de la esposa con la palma y los racimos. En la traducción de Fray Luis de León se lee: “Esta tu disposición semejante es a la palma, y tus pechos a los racimos de la vid. Dije: Yo subiré a la palma y asiré sus racimos; y serán tus pechos como los racimos de la vid”. En la versión de Fray Luis de León es el amado el que “asirá” el cuerpo de la amada, de alguna manera él aparece como el sujeto activo; en cambio, en la versión de Bonifaz Nuño es la amada quien “estrecha” y “liga” al amado, con lo cual ella es el sujeto activo. En la explicación que Fray Luis de León da a este fragmento describe las ramas de la vid como algo que aprisiona por su forma retorcida, pero también por su belleza; es decir, la voluptuosidad de la amada es tal que atrapa al amado:

¹⁰⁹ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto II, “23”, p. 63.

¹¹⁰ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto V, “Sonetos a la Sulamita”, p. 67.

de las uvas que daba la vid, que estaba unida a la palma y, serpeando por ella, mezclaba los ramos de la palma con sus sarmientos. Y dicen que el cuerpo elegante y bellamente alto de la esposa es semejante a la palmera, que tiene a su vez insigne altura y elevación. [Y] es natural, que el aspecto de hermosura brillando hacia cualquiera atraiga hacia sí a los que miran, y brillando en la mujer también los enciende en deseo de conquistarla.¹¹¹

De esta manera, aunque en la versión de Fray Luis no aparezca la mujer como el sujeto activo, el poeta español le da esa connotación en su explicación del fragmento, por lo que reitero la hipótesis de que es ésta la versión principal con la que Bonifaz Nuño está dialogando.

El diálogo con Dios

La segunda característica que aparece en los poemas de *Imágenes* con relación a la poesía mística y amorosa es la representación del diálogo con Dios mediante dos recursos el apóstrofe y la plegaria.

a) El uso del apóstrofe¹¹² para nombrar y convocar a Dios o a la amada tal como sucede en el siguiente terceto:

Jesús, señor del alma, padre nuestro,
haznos del buen amor con que te amamos
nuestro soñado pan de cada día.

En este primer fragmento se muestra el llamado a Dios, por su nombre, Jesús, y por dos epítetos “señor del alma” y “padre nuestro”. En toda la obra de Bonifaz Nuño éste es el único poema en el que se le asigna un nombre específico; en el resto de las invocaciones se utiliza sólo la palabra “Dios”.

Al igual que se invoca a Dios, en los poemas de *Imágenes*, se encuentra con frecuencia el llamado a la amada; de hecho, es frecuente que en momentos exista cierta

¹¹¹ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 370.

¹¹² *Apóstrofe*: “Figura retórica que consiste en dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa, personificada.” (Marchese y Forradelas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 33.)

ambigüedad y que no se sepa a quién está dirigida la súplica, ya que el tono con el que se invoca a Dios o a la amada es siempre el mismo: de exaltación, amoroso y apasionado.

En el siguiente poema, la mujer es llamada mediante el uso de la repetición del apóstrofe “amada”, hasta que se modifica en la cuarta enunciación por “Niña clara”. Estos versos corresponden al poema “21” del “Canto del afán amoroso”:

Yo quiero imaginarte,
amada, y al hacerlo te recuerdo:
espiga eres, fruto
celeste, espiga no madura.
Recuerdo que viniste,
y alborozadamente el corazón
se olvidó de sí mismo al contemplarte
y fue hacia ti cantando.
Amada, Dios te salve.
Huerto cerrado, templo, flor que duerme.
Que Dios sea contigo.
Y si es tu amor el río que no yerra
sea mi amor su cauce.
Amada: por ventura irrecobrible
va siendo el tiempo siempre más lejano
en el que yo buscaba la salida
de la cárcel temida, tenebrosa,
que levantó la ausencia ante mis brazos.
Niña clara
que me diste ceguera y lazarillo:
permítame Dios que vivas como eres.¹¹³
(cursivas mías)

Nuevamente surgen las referencias directas al *Cantar de los cantares*, sobre todo en el décimo verso “Huerto cerrado, templo, flor que duerme”, que en la versión de Fray Luis de León dice: “Huerto cercado, hermana mía, esposa; huerto cercado, fuente sellada”. En la explicación que el poeta español hace de este verso, se lee:

Salomón trata de significar de manera semejante en esta mujer, que no sólo no hay algo deforme, sino que, en lo que se refiere a hermosura, ni siquiera mediocre o vulgar, sino que todas sus partes son aptas, hermosas, decentes, gratísimas y hermosísimas; que toda está

¹¹³ p. 96.

hecha de gracias, que respira amor por todos lados. *Huerto cercado*, esto es, fortalecido por un muro o por un guarda, y por ello mismo protegido del ataque y estancia de las bestias.¹¹⁴

Por otra parte, “**Huerto cerrado, templo, flor que duerme**” es nuevamente un endecasílabo con doble cesura en 5ª y 7ª en el que la palabra “templo” queda visualmente en el centro, aludiendo justo a lo que se está refiriendo el verso temáticamente.

La comparación de la mujer con el “huerto cerrado” o “cercado” es frecuente en la poesía de Bonifaz Nuño, no sólo en el libro de *Imágenes*, también en *Del templo de su cuerpo*, cuyo mismo título alude ya al símil del cuerpo femenino como un recinto fértil y protegido.¹¹⁵ En el ejemplo del siguiente inciso se verá nuevamente esta reiteración.

b) Como ya se adelantó anteriormente, el diálogo con Dios es una de las formas predominantes en estos poemas; incluso se produce la interdiscursividad con la estructura de la plegaria.¹¹⁶ El tono de súplica que poseen los poemas bonifacianos jamás implica una intención de reproche, aunque tampoco de agradecimiento; siempre se trata de una petición: que Dios permita ser al amor y a la amada. Por ejemplo, en el siguiente fragmento –acerca del cual ya se mencionó el uso del apóstrofe–, se recurre a una frase que pertenece al “Padre nuestro”¹¹⁷, oración en la que se reconoce, se solicita, pero, sobre todo, se acepta la voluntad de Dios:

Jesús, señor del alma, padre nuestro,
haznos del buen amor con que te amamos
nuestro soñado pan de cada día.

¹¹⁴ Fray Luis de León, *Cantar de los cantares*, p. 224.

¹¹⁵ tema que se tratará en el Capítulo IV.

¹¹⁶ ver p. 14.

¹¹⁷ Padre nuestro que estás en los cielos/ Santificado sea tu Nombre./ Venga a nosotros tu Reino./ Hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo/ Danos hoy nuestro pan de cada día./ Perdona nuestras ofensas/ como también nosotros perdonamos/ a los que nos ofenden/ No nos dejes caer en la tentación,/ y líbranos del mal. Amén. (Mateo, 6, 9-13)

Bonifaz Nuño “transforma” –en términos de Genette– la frase “Danos hoy nuestro pan de cada día” al modificar el verbo “danos” por “haznos” y a cambio de pan¹¹⁸, se solicita el amor.

Otro ejemplo de la interdiscursividad con la plegaria, en el que se combina el discurso amoroso con el religioso, es el siguiente fragmento del primer poema de *Canto del afán amoroso*:

*Dios te salve.
Preserve Dios tu santa soledad
y el río de tus horas.
Lejana siempre,
ajena a tu dolor te guarde:
sólo tu amor señale tu camino.
Huerto cerrado, templo
cerrado, flor cerrada.
Que Dios sea contigo.
Que permita que vivas como eres,
que mi amor no te duela,
y que sea siempre esperado
el fruto de tu vientre.*¹¹⁹

(cursivas mías)

Aquí se identifican tres versos que coinciden literalmente con tres frases del “Ave María”¹²⁰, pero en este caso el autor no hace uso de comillas ni cursivas para aclarar la cita y tampoco se encuentra una relación explícita vía el título entre el poema y el “Ave María”. Es decir, en términos de Genette éste sería un claro ejemplo de plagio.

¹¹⁸ El pan suele tener un valor simbólico: alimento del cuerpo y, por tanto, vida para el cuerpo, también es la imagen del alimento espiritual que todo ser necesita para vivir (Danielle Fouilloux, Anne Langlois, *et al.*, *Diccionario de la Biblia*, París, Espasa de Bolsillo, 1990, p. 318.)

¹¹⁹ *Imágenes*, Poema 1, “Canto del afán amoroso”, p. 82.

¹²⁰ Dios te salve María, llena eres de gracia;/ bendita tú eres entre todas las mujeres/ y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús./ Santa María, Madre de Dios,/ ruega por nosotros, pecadores, / ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

El locus amoenus como tópico petrarquista y místico

En el poema perteneciente al *Canto del afán amoroso* aparece nuevamente la metáfora del cuerpo de la mujer como un “huerto cerrado”; recordemos que la explicación que Fray Luis de León da al símil de la mujer con el “huerto cercado” es de un cuerpo hermoso y guarecido. De la misma forma en la que el cuerpo femenino se identifica con el huerto o con la flor cerrada, es común que los dos amantes sean comparados con otros elementos de la naturaleza, o que la misma naturaleza sea el escenario en el que se dé el acto amoroso, tal como sucede en el canto salomónico. Por lo tanto, podría decirse que la presencia de la naturaleza en los poemas de *Imágenes* se da de dos formas, comparando el cuerpo con el huerto o con algún elemento que se encuentre en él o a modo de *locus amoenus*¹²¹ o paraíso digno del acto amoroso, tal como se presenta en el siguiente terceto del Soneto V a la Sulamita de Bonifaz Nuño:

Quando, en la *calma* del huerto cercano,
mansa mi voz tu *quietud apacible*
quiebre, a la *sombra frutal del manzano*.¹²²
(cursivas mías)

El huerto vuelve a aparecer, pero ahora como el espacio sereno en el que se encuentran los amantes. En este fragmento nuevamente se hace alusión al llamado y a la ruptura del silencio por la invocación amorosa. Al menos cuatro palabras describen este espacio como un lugar tranquilo: “calma”, “quietud apacible” y hasta la voz con que se llama es “mansa”. Además aparece una sinestesia entre la sombra y el aroma frutal del árbol que los cobija. El aroma del huerto es otro de los elementos que se repiten en la

¹²¹ *locus amoenus*: “Es un antiguo topos de la mitología y de la literatura: representa el lugar feliz, el edén, la edad de oro, la situación sin problemas del hombre alejado de los contrastes de la historia y reconciliado con la naturaleza. En la literatura medieval suceden allí los acontecimientos agradables: está caracterizado frecuentemente por la presencia de un prado de flores, uno o varios árboles, una fuente o un arroyo, un viento suave que sopla, un pájaro o varios que cantan.” (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 249.)

¹²² *Imágenes*, Soneto V, “Sonetos a la Sulamita”, p. 67.

poesía mística española; por ejemplo, en las *Canciones entre el alma y el esposo*, San Juan de la Cruz escribe: “aspira por mi huerto/ y corran sus olores/ y pacerá el Amado entre las flores.”¹²³ Y más adelante coincide en el manzano San Juan de la Cruz, como árbol bajo el cual se consuma el acto erótico:

Entrado se ha la Esposa
en el ameno huerto deseado
y a su sabor reposa el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del amado.

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.¹²⁴

Asimismo, en Fray Luis de León se encuentra el manzano, mas no el huerto: “¿Quién es esta que sube del desierto recostada en su Amado? Debajo del manzano te desperté; allí te parió la tu madre; allí estuvo de parto la que te parió.”¹²⁵ En esta versión tampoco se hace alusión al aroma del manzano. En las dos versiones de los poetas místicos se menciona a la madre de la amada, pero no sucede así en el poema de Bonifaz Nuño, en el que lo primordial es el espacio y el ambiente en el que se encuentran los amantes. Fray Luis de León explica respecto al *locus amoenus*: “Los pastores muchas veces hacen alianzas amorosas en las selvas, y allí las pastoras paren principalmente sus hijos.”¹²⁶

Tal como sucede con la sinestesia entre el aroma y la sombra del manzano, es común encontrar en los versos bonifacianos la presencia del cuerpo y la constante alusión a otros sentidos que funcionan como receptores de la materialidad del amor. En ellos se hacen alusiones a todos los sentidos, pero se privilegian el olfato y el oído; asimismo, las

¹²³ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹²⁵ Fray Luis de León, *op. cit.* p. 390.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 396.

sensaciones que éstos producen son siempre agradables y se identifican frecuentemente con la palabra “dulce”, como se vio en el uso de la antítesis y la paradoja; incluso el dolor y la herida lo son.

Un ejemplo de ellos son los siguientes fragmentos en los que se muestra cómo Bonifaz Nuño privilegia el olfato y el oído:

Su presencia tiene
el dulce aroma de la fruta nueva.¹²⁷

Dulce es tu amor, sin par tu rostro, y bello
el cantar de tu voz que no se olvida.¹²⁸

Cante mi amor y su canto te siga,
busque en tu oído nostálgicos lechos
mientras del aire los lazos deshechos
mecen el claro rumor de la espiga.¹²⁹

Es probable que estos sean los sentidos más aludidos por Bonifaz Nuño, siguiendo el ejemplo del texto salomónico y de los poemas místicos españoles, donde se habla de la noche como el momento del encuentro con el amado, cuando al estar a oscuras sólo es posible percibir, por una parte, el aroma de la vegetación y de los amantes, por otra, el sonido de las voces. En la versión de Fray Luis de León también se menciona la dulzura de la voz de la amada que combina a la perfección con su belleza, al igual que Bonifaz Nuño la describe en el Soneto III a la Sulamita. Fray Luis de León dice:

Muestra tu faz; se abra,
Esposa, a mi sentir tu voz sonante,
que es dulce tu palabra;
ni hay nada más brillante,
ni nada más feliz que tu semblante.¹³⁰

¹²⁷ Bonifaz Nuño, *Imágenes*, Soneto I, “23”, p. 62.

¹²⁸ *Ibidem*, Soneto III, “Sonetos a la Sulamita”, p. 66.

¹²⁹ *Ibidem*, Soneto V, “Sonetos a la Sulamita”, p. 67.

¹³⁰ Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares*, p. 448.

Fray Luis explica que esta dulzura física es una muestra de la presencia y el entendimiento que se tiene de Dios:

Atribuye a Dios olor y fragancia y de ungüentos, para significar que es dulce no sólo al gusto sino también al olfato, esto es, que no sólo suele otorgar con dulzura los deseos de los piadosos, sino también influir en sus mentes con placer. Pues no sólo cuando es amado deleita al ánimo, sino también cuando es entendido la llena de placer, pues nos da olorosas significaciones y visiones de su divinidad fluyendo de toda la naturaleza.

Por último, es necesario resaltar la presencia de la noche para la búsqueda y el encuentro del amado. Como se mencionó anteriormente, el acto amoroso se dará en el *locus amoenus*, pero en un ambiente nocturno, tópico de la poesía mística.

A continuación citamos el poema cuarto de los “Sonetos a la Sulamita” de Bonifaz Nuño con el fin de acotar los elementos que relacionan la poesía bonifaciana con la mística española y la tradición petrarquista:

A solas, oscuro, sin ti, vacío,
en la vasta noche, sin ti, desierta,
buscándote llego junto a tu puerta,
húmedas mis sienes con el rocío.

El aire en su leve manto sombrío
conduce a tu lecho mi voz incierta,
y tal vez, con ella, mi amor se vierta
de tus sueños plácidos en el río.

O quizá despiertas, y mientras tanto llamo
tiembas tú con una breve *alegría*,
al pensar que *sufro* porque te amo

Qué ajena tu paz a la angustia mía.
Yo voy por la *torva noche insegura*,
tú por los *camino de tu hermosura*.

(cursivas mías)

En este soneto pueden observarse algunas de las características del lenguaje místico y petrarquista que se han enunciado anteriormente: un lenguaje que pretende comunicar lo inefable por medio del uso de la antítesis, la paradoja y las frases hiperbólicas. En este

soneto se reitera la paradoja del placer y el sufrimiento del amor en el primer terceto: “tiembblas”, “alegría”, “sufro”, “amo”, y el uso de la antítesis en el segundo terceto: “Yo voy por la *torva noche insegura*, tú por los *caminos de tu hermosura*”

Asimismo, la presencia del *locus amoenus* nocturno y de la antítesis luz-oscuridad se identifica tanto con la mística como con los temas petrarquistas. En Garcilaso y en Maldonado se registran casos en que la presencia de la amada, configurada como luz, hace desaparecer las tinieblas del amante:

Los ojos cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y oscurecer el sol a mediodía
me convirtieron luego en otra cosa.¹³¹

Tu clara luz que tu viva lumbre
la más oscura noche haces día,
y oscureces el sol más firme y claro
si volviesses con dulce mansedumbre
a mirar esta miseria Alma mía.¹³²

Además, la naturaleza se presenta como espacio privilegiado para el acto amoroso o como metáfora de los cuerpos de los amantes. En el soneto de Bonifaz Nuño aparece la presencia del rocío¹³³ y el río, elementos que están tomados directamente del léxico del canto salomónico. El fragmento con el que dialoga este soneto es el siguiente, en la versión de Fray Luis de León: “Yo duermo, y mi corazón vela. La voz de mi querido llama: Ábreme, hermana mía, compañera mía, paloma mía, perfecta mía, porque mi cabeza está llena de rocío, y mi cabello de las gotas de la noche.” Allí se alude al llamado de los amantes en medio de la noche.

¹³¹ Garcilaso de la Vega, “Canción”, IV, vv. 61-64.

¹³² Maldonado, *Cancionero*, II, vv. 16-20.

¹³³ En sentido figurado, [el rocío] designa todo lo que, sin ruido y de forma invisible, aporta frescor y bendición, tal como actúa el rocío sobre la vegetación. Simboliza la bendición divina, que es vivificante. (Danielle Fouilloux, *op. cit.*, p. 383.)

Por último, tenemos la presencia de los sentidos y la preferencia por el olfato y el oído, ya que son estos los que mejor pueden percibir en un espacio nocturno. En el soneto se muestra nuevamente la invocación del amado: “El aire en su leve manto sombrío/ conduce a tu lecho mi voz incierta” y “O quizá despiertas, y mientras tanto llamo”.

El amor aparece, entonces, como eje de los poemas “23”, “Sonetos a la Sulamita” y el “Canto del afán amoroso”; pero se verbaliza a partir de diversas tradiciones: la bíblica, con el *Cantar de los cantares*, desde la interpretación de Fray Luis de León y de los sonetos sacros de Lope de Vega; así como a partir del pensamiento barroco¹³⁴ y de los petrarquistas. Bonifaz Nuño, como Petrarca, Garcilaso y Herrera, construye un concepto del amor, no como un hecho, sino como un proceso o un recorrido que el amante debe llevar a cabo para conseguirlo. En ese recorrido estará la luz de la amada para guiarlo y la voluntad de Dios, a quien constantemente se le ruega por el amor.

Rubén Bonifaz Nuño no es un místico, sino un poeta que recontextualiza las voces de los autores de renacentistas y barrocos para nombrar al amor, ya sea divino o carnal, como bandera de la eternidad.

¹³⁴ A lo que se refiere Mauricio Beuchot en *El ser y la poesía: el entrecruce entre del discurso metafísico y el discurso poético*, es decir, la conciencia de la muerte y la idealización del amor como única vía de trascendencia. Ver p. 33.

CAPÍTULO III. LA RESIGNIFICACIÓN DE TEMAS CLÁSICOS EN *AS DE OROS*

3.1 *El retorno del héroe*

En el capítulo anterior se analizaron poemas en los que se encontraban dos elementos en común: en primer lugar, la presencia de los sentidos, mismos que se manifiestan poéticamente en recursos literarios como la imagen sensorial, la sinestesia y la interestesia y, en segundo lugar, la aparición de temas místicos que aparecen como una suerte de proceso de iniciación. En los ejemplos del libro titulado *Imágenes* se analizaron textos que remitían al *Cantar de los cantares* y a la tradición mística española. En dichos poemas, pertenecientes a los inicios de la obra de Bonifaz Nuño, es frecuente encontrar a un amante que se ofrece incondicionalmente a la amada y que para expresar ese amor utiliza un lenguaje religioso en el que se imitan fragmentos del poema salomónico y de oraciones como el *Padre Nuestro* y el *Ave María*.

En cuanto al cuarto capítulo se analizará *Del templo de su cuerpo*, poemario cuya estructura se basa en la cábala judía y con la que se representa la iniciación del amante a través del reconocimiento del cuerpo de la amada por medio de todos los sentidos, con excepción de la vista. Este primer capítulo sirve de puente para mostrar la manera en que el cuerpo de la amada se sublima al punto en que se convierte en un camino para la iniciación. En los poemas analizados en el primer capítulo había un trasfondo profundamente religioso, mismo que en momentos provocaba en el lector cierta confusión al no saber si el poema estaba dedicado a Dios o a la amada; por lo tanto, la erotización del cuerpo no era tan insistente como se verá en el poema que corresponde al análisis de este capítulo.

Analizamos aquí un poema del libro *As de oros* (1981), titulado “Edipo”; en éste nuevamente se encuentran los elementos ya mencionados: por una parte, la constante presencia de los sentidos, aunque en este caso el personaje Edipo se encuentra ciego, tal como sucede al final de la tragedia griega y, en cuanto al proceso de iniciación, se hace alusión al tiempo mítico. La ceguera y el retorno son elementos que ya están presentes desde la obra de Sófocles, pero en este caso Bonifaz Nuño los lleva al extremo, pues se convierten en motivos centrales de su poema.

En cuanto al proceso de iniciación como elemento fundamental, no sólo del poema “Edipo”, sino de todo el poemario, Alfredo Rosas Martínez explica que *As de oros* funciona como una cúspide en la experiencia alquímica de la que forma parte la obra poética de Bonifaz Nuño; en particular pertenece a la fase de la *Rubedo*, en la que entran en juego “la transmutación de los metales, la energía de los dioses y los centros de fuerza en la interioridad del hombre.”¹³⁵

En el capítulo anterior se analizaron poemas que respondían a tradiciones literarias muy específicas, no sólo en su temática sino en su estructura, de tal forma que todos los poemas están constituidos como sonetos clásicos; también se mencionó que las formas poéticas cerradas, como es la del soneto, se dejarán de lado en la obra posterior del autor, aunque se incrementa el uso del encabalgamiento y no desaparece el verso medido. Es importante recordar que *As de oros* fue escrito con tres décadas de distancia respecto a *Imágenes*, y la forma de los poemas es radicalmente distinta. En cuanto a la estructura que siguen los poemas de *As de oros*, cabe mencionar que no poseen una estructura rígida, aunque abundan los versos de 9, 10 y 11 sílabas, usados indistintamente dentro del

¹³⁵ Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón*, p. 152. Ver también págs. 29-30 de esta tesis.

poemario, así como el ya mencionado uso del encabalgamiento; probablemente este recurso métrico se deba a que todos los poemas de *As de oros* tienen un carácter narrativo.

Dentro de la obra de Bonifaz Nuño lo más común es encontrar poemas enumerados de diversas formas, con números arábigos y romanos, con letras del alfabeto o con esferas del árbol sefirótico.¹³⁶ En cambio, este libro en particular contiene cuarenta poemas, de los cuales once llevan nombres de personajes clásicos griegos, latinos y bíblicos: Ulises, Edipo, Teseo, Tiestes, Amnón, Judá, Isaac, entre otros. Esta forma de nombrar un poema remite ya a un tema bastante específico: el personaje y su historia a las que aluden; como se mencionó anteriormente, todos los poemas son de un modo u otro narrativos.

De acuerdo con Rosas Martínez, *As de oros* funciona como “una obra dramática a tres voces donde dialogan actúan, dramatizan, el sujeto lírico, algunas figuras de la tradición cultural grecolatina y algunas de la tradición judeocristiana”; además, propone una interpretación sumamente pertinente al encontrar que entre los personajes que aparecen en el poemario pueden ubicarse dos grupos:

Los personajes míticos recreados en sendos poemas en *As de oros* tienen los siguientes rasgos en común con el proceso de evolución alquímica: Judá, Isaac, Amnón, Cíniras, Tiestes y Edipo cometieron incesto. Ulises, Teseo, Capaneo, Eneas e Hipólito viajaron al reino del Hades y volvieron a la vida (resurrección). Edipo, además, ha sido considerado un héroe solar, quien da muerte a las tinieblas para conseguir, al fin, salir a la luz.¹³⁷

De entre los personajes clásicos y bíblicos resignificados en *As de oros*, se eligió a Edipo, debido a que, tal como señala el crítico, Edipo de alguna manera pertenece a los dos grupos que aparecen en *As de oros*, puesto que cometió incesto con su madre, Yocasta, y aunque no descendió al Hades, sí llevó a cabo un viaje iniciático, mismo que es aún más marcado en el poema, ya que el viaje además es cíclico, lo que acentúa su carácter mítico.

¹³⁶ Ver Capítulo IV.

¹³⁷ Rosas Martínez, *op. cit.*, p. 157.

Por otra parte, Edipo es un héroe trágico complejo, y en el poema se presenta como un personaje en el que sobresalen los sentidos corporales, pero partiendo de su ceguera; de esta manera se construye un personaje sumamente sensual y enigmático.

Junto con Edipo, otro de los personajes es Tiresias, al que no se alude directamente con el nombre, pero sí indirectamente con algunos rasgos de su historia mítica. En el primer poema de *As de oros*, que extrañamente no lleva por título “Tiresias”, no obstante el tema, el carácter de la voz lírica y la estructura del poemario se refieren claramente a este personaje mítico cuyo castigo fue la ceguera por ver a la diosa Atenea mientras ella tomaba un baño, aunque posteriormente se le recompensó con la clarividencia. En la tercera estrofa del poema se dice:

Y no el riesgo; no el oscuro incendio
de quien mira el baño de una Diosa;
no es suya la inminente muerte,
ni los dones de la ceguera.

En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño el tema de la sordera y de la ceguera aparecerán constantemente, ya sea que el mismo poeta se coloque como enunciador lírico del poema o que un personaje con el que se relacionen estos temas sean quienes tomen la voz, como sucede con Edipo, o a través de la alusión, como en el caso de Tiresias.

El objetivo de este capítulo es básicamente reforzar el análisis que se ha propuesto desde el capítulo anterior, pues se trata de mostrar, por una parte, la importancia que el autor le da a la intratextualidad dentro de su obra poética y, por otra, la presencia de las imágenes poéticas sensoriales, sinestésicas e interestésicas. Aunque el diálogo con los textos clásicos es uno de los elementos básicos en la poesía de Bonifaz Nuño y por lo tanto se encontrará presente en toda su obra, la presencia de lo sensorial es gradual, de tal forma

que, aunque aparece desde el inicio de su obra, no es tan relevante como lo será a partir de *Fuego de pobres* (1961).

3.2 Análisis del poema “Edipo”

En el caso específico de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, la relación de intratextualidad con las obras clásicas va más allá de una simple influencia, sus mismas traducciones son ya una nueva forma de reinsertar una obra clásica en un contexto moderno. En el caso preciso de “Edipo”, la forma de resignificar a este personaje clásico es primero, mostrándolo como una nueva versión de la obra originaria, proporcionándole otra perspectiva –una especie de ultraconciencia de sí mismo– al quitarle, desde el principio, un sentido. Segundo, reinsertándolo en su contexto literario original, esto es, sin desnaturalizarlo, pero agregando nuevas connotaciones.

La inserción de personajes poéticos es un recurso ampliamente utilizado en la poesía mexicana; de acuerdo con Ana Fernández Chouciño, esta tradición proviene probablemente de los Contemporáneos, principalmente de autores como Gilberto Owen y su poema “Simbad el varado”.¹³⁸ Nótese que se trata de un personaje heroico, al igual que los que utiliza Rubén Bonifaz Nuño, pero en los poemas se recontextualiza al personaje al caracterizarlo principalmente en su parte infausta. Es decir, el poema no tiene, de entrada,

¹³⁸ Chouciño explica al respecto: “La faceta de la metamorfosis del ‘yo’ en múltiples personalidades que se ha venido explicando, se abre paso con fuerza en la poesía mexicana de los años 70 y 80. Podría decirse que muchos poetas mexicanos de estas décadas se han interesado por esta práctica que privilegió la Modernidad y que ellos ahora intensifican e interrogan. Nos referimos en concreto a la figura del héroe tradicional. Durante estas décadas, se publican en México varios libros de poesía que tienen su fundamento en ‘la enmascaración’ del ‘yo’. Tal ejercicio da como resultado la aparición de libros de poesía (de mayor o menor longitud) en los que la voz o voces poéticas no se identifican con la del autor. La intensificación de este fenómeno al que se viene aludiendo se manifiesta de varias maneras: en la utilización de un personaje que actúe de máscara del poeta, en la invención de heterónomos al estilo de Pessoa o en la recreación de una estampa con personaje.” (Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1997, p. 67-68.)

el objetivo de glorificar al héroe, sino de resaltar sus errores y aquello que lo acerca más a lo humano.

En cuanto a las dos tragedias de Sófocles, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, el poema retoma de la primera elementos como la esfinge, la encrucijada, el incesto, el viaje, Yocasta y la ceguera de Edipo. De la segunda tragedia retoma el hecho de que Edipo se presenta como un anciano ciego, que debe ser conducido y auxiliado por su hija, Antígona. El elemento de la ceguera es una constante en las dos obras clásicas y en el poema bonifaciano, sólo que en *Edipo rey* la ceguera aparecía al final como un castigo por el incesto y el parricidio que Edipo cometió. En contraste, en *Edipo en Colono* el protagonista es representado como un anciano invidente, a diferencia del Edipo del poema de Bonifaz Nuño, el de Sófocles no se encuentra en plenitud, ya que no ha perdido a Yocasta y ha sido desterrado.

En la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, cuando Yocasta se entera de que Edipo es en realidad su hijo, ella se suicida, colgándose en el palacio; Edipo, a su vez, se saca los ojos con los broches del vestido de Yocasta; esto último es narrado por el Paje:

Meciéndose en la soga retorcida,
suspensa allí la reina contemplamos...
La ve, lanza frenético rugido,
loco de angustia, afloja el lazo, suéltala,
y, cuando a la infeliz tuvo en el suelo,
¡oh... qué escena de horror entonces vimos!...
Arráncale los áureos alfileres
con que ella sujetaba el regio manto,
los levanta en el aire, y se los clava
a sí mismo hasta el fondo de los ojos,
repitiendo con voz desgarradora:
“¡No más ver, ojos míos, las maldades,
ni las que yo sufrí, ni las que hice
ahora miraréis en las tinieblas
a los que no debisteis mirar nunca.”¹³⁹

¹³⁹ Aurelio Espinosa Polit, *El teatro de Sófocles en verso castellano. Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*, México, Editorial Jus, 1960, *Edipo rey*, p. 102.

Por otra parte, ya se mencionó que *Edipo en Colono*, presenta un Edipo viejo, más parecido al yo lírico del poema bonifaciano: un Edipo ciego, pero que posee el recuerdo vívido de Yocasta.

El poema completo de Bonifaz Nuño dice:

Edipo

Supé la respuesta al ver que el monstruo
tenía pechos de mujer. Ahora,
alumbrado por la negra lana
que me enciende el hueco de los ojos,
en la sombra símil de la dicha
de la vida buscada, encuentro
otra vez despierta su pregunta.

Ciudad de muchas puertas, alta
de abiertos sepulcros despoblados;
fuego de la sangre temerosa
que me expuso al nacer, tendida
hacia sus fuentes claras; polen
sangriento, lúcida simiente
fraterna y filial; puertas del mundo.

Y luego, no saber; y luego
la encrucijada y el destierro
y la amante noche consumada.

Y tú me miras, cuna mía,
matriz del silencio alborozado
de mi corazón; lámpara ausente;
tú, racimo blanco de alegría,
flama azucarada de las uvas.

Vuelvo a tocar la luz, la sola
luz que conocí, la que me guarda
con este olor desprotegido,
con el óleo del tacto; abierta
granada, sombra que me llama,
faro del sabor edificado,
ciudad feliz de muchas puertas.

Y estás de nuevo, jubilosa
maldición, estrella interrogante,
gloria florecida de ceguera,
caravanas de gozo.

Y vuelvo
con ellas. Otra vez comienzo
el regreso aquél, por las delgadas
largas piernas blancas de Yocasta.

En cuanto a la estructura del poema, cabe mencionar que el autor se inscribe en una poética tradicional; respecto a ello, él mismo ha dicho que no cree en el verso libre. Esta poética del autor se hace evidente en el poema, aunque aparentemente hay una libertad en la métrica del mismo; sin embargo, se están utilizando eneasílabos y decasílabos, tal como se muestra en el siguiente análisis métrico:

Edipo

1	Su-pe-la-res-pues -taal-ver-queel- mons -truo	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo óo óo oo óo) ¹⁴⁰
2	te- nía-pe -chos-de-mu- jer .-A- ho -ra,	10	2-3-7-9	
3	a-lum- bra -do-por-la- ne -gra- la -na	10	3-7-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo óo oo óo óo)
4	que-meen- cien -deel- hue -co-de-los- o -jos,	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (ooóo óo oo óo)
5	en-la- som -bra- sí -mil-de-la- di -cha	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo óo óo oo óo)
6	de-la- vi -da-bus- ca -da, en- cuen -tro	9	3-6-8	<i>eneasílabo mixto B</i> (oo óoo óo óo) ¹⁴¹
7	o-tra- vez -des- pier -ta-su-pre- gun -ta.	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo oo óo oo óo)
8	Ciu- dad -de- mu -chas- puer -tas,- al -ta	9	2-4-6-8	(oó oóo óo óo)
9	dea- bier -tos-se- pul -cros-des-po- bla -dos;	10	2-5-9	
10	fue -go-de-la- san -gre-te-me- ro -sa	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo oo óo oo óo)
11	que-meex- pu -soal-na- cer ,-ten- di -da	9	3-6-8	<i>eneasílabo mixto B</i> (oo óoo óo óo)
12	ha-cia-sus- fuen -tes- cla -ras;- po -len	9	4-6-8	(oo oóo óo óo)
13	san- grien -to,- lú -ci-da-si- mien -te	9	2-4-8	(oóo óoo oóo)
14	fra- ter -nay-fi- lial ;- puer -tas-del- mun -do.	10	2-5-6-9	
15	Y- lue -go,- no -sa- ber ;-y- lue -go	9	2-4-6-8	(oó oóo óo óo)
16	laen-cru-ci- ja -da-yel-des- tie -rro	9	4-8	
17	y-laa- man -te- no -che-con-su- ma -da.	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo óo óo oo óo)
18	Y- tú -me- mi -ras,- cu -na- mí -a,	9	2-4-6-8	(oó oóo óo óo)
19	ma- triz -del-si- len -cioal-bo-ro- za -do	10	2-5-9	
20	de-mi-co-ra- zón ;- lám -pa-raau- sen -te;	10	5-6-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo ooó óo ooó)
21	tú ,-ra- ci -mo- blan -co-dea-le- grí -a,	10	1-3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo óo oo oo óo)
22	fla -maa-zu- ca - ra -da-de-las- u -vas.	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo oo óo oo óo)
23	Vuel -vo-a-to- car -la- luz ,-la- so -la	10	1-5-7-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo oo óo óo óo)
24	luz -que-co-no- cí ,-la-que-me- guar -da	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo ooó ooó óo)
25	con- es -teo- lor -des-pro-te- gi -do,	9	2-4-8	
26	con-el- ó -leo-del- tac -to;-a- bier -ta	10	3-6-9	<i>decasílabo dactílico simple</i> (oo óoo óoo óo) ¹⁴²

¹⁴⁰ Navarro Tomás define el decasílabo trocaico simple como aquel que tiene acentos en las sílabas impares. Su uso está presente en el Conde Lucanor y de manera experimental en la poesía romántica y modernista.

¹⁴¹ De acuerdo con Tomás Navarro Tomás, el eneasílabo mixto B con acento en tercera, sexta y octava fue usado independientemente en algunas composiciones neoclásicas y modernistas, el autor incluye un ejemplo de Alfonso Reyes: “en-la-**más**-di-mi-**nu**-ta-**is**-la”.

27	gra -na-da,- som -bra-que-me- lla -ma,	9	1-4-8	
28	fa -ro-del-sa- bor -e-di-fi- ca -do,	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo oo óo oo óo)
29	ciu- dad -fe- liz -de- mu -chas- puer -tas.	9	2-4-6-8	(oó oóo óo óo)
30	Yes- tás -de- nue -vo,- ju-bi- lo -sa	9	2-4-8	(oó oóo oo óo)
31	mal-di- ción ,-es- tre -llain-te-rro- gan -te,	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo óo óo oo óo)
32	glo -ria-flo-re- ci -da-de-ce- gue -ra,	10	1-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo oo óo oo óo)
33	ca-ra- va -nas-de- go -zo.	7	3-6	
34		3	2	
35	con- e -llas.-O-tra- vez -co- mien -zo	9	2-6-8	<i>eneasílabo mixto</i> C (o óooo óo óo) ¹⁴³
36	el-re- gre -soa- qué l,-por-las-del- ga -das	10	3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (oo óo óo oo óo)
37	lar -gas- pier -nas- blan -cas-de-Yo- cas -ta.	10	1-3-5-9	<i>decasílabo trocaico</i> (óo óo óo oo óo)

En este análisis puede observarse que hay cierta regularidad en la métrica de los versos, ya que hay una combinación de enneasílabos y decasílabos (medida que, se ha dicho, prefiere el poeta, además de heptasílabos y endecasílabos). Por otra parte, hay cierta regularidad en el apoyo rítmico del primer acento que casi siempre está ubicado en la 1ª o en la 3ª debido a la predominancia de decasílabos y a que los acentos de estos últimos se encuentran principalmente en las sílabas impares.

Los enneasílabos, en cambio, tienen el apoyo rítmico del primer acento en las sílabas pares, la mayoría en la 2ª, menos uno en el que recae en la 4ª, y uno que recae la 3ª sílaba, pero este último coincide con los acentos iniciales de los decasílabos. Asimismo, los acentos intermedios invariablemente recaen en 4ª y/o en 6ª.

El poema posee además gran armonía vocálica, sobre todo en las aliteraciones en vocales abiertas, principalmente en “a”: “Ahora alumbrado por la negra lana”, “Ciudad de muchas puertas, alta”, “la amante noche consumada”, “racimo blanco de alegría”, “flama azucarada de las uvas”, “abierta granada, sombra que me llama”, “por las delgadas largas piernas blancas de

¹⁴² Navarro Tomás menciona acerca de este tipo de decasílabo que se usa de forma independiente desde el siglo XVII y ejemplifica con unos versos de Gabriela Mistral: “Sea-ca-**ba**-ron-los-**dí**-as-di-**vi**-nos” “y-pa-**sa**-ron-las-**sies**-tas-del-**vien**-to”.

¹⁴³ De acuerdo con Tomás Navarro Tomás, el enneasílabo mixto con acento en segunda, sexta y octava fue poco usado, sobre todo de forma independiente, el autor incluye un ejemplo de Gumersindo Laverde: “¿No-**ves**- en-la-es-ta-**ción**-de-a-**mo**-res,/ pin-**ta**-da-ma-ri-**po**-sa-**le**-ve,/ que-al-**so**-plo-de-las-**au**-ras-**le**-ve,/ ron-**dan**-do-las-gen-**ti**-les-**flo**-res,/ **Le**-da-se-**mue**-ve?”

Yocasta”. Gran parte de esta tendencia a las vocales abiertas se da debido a que la mayor parte de los elementos léxicos del poema son femeninos.

El poema conserva también una recurrencia en la cantidad de versos que componen las estrofas, ya que tres de ellas se conforman por siete versos, las dos últimas pueden unirse y nos darán un decasílabo compuesto por 3+7: ca-ra-**va**-nas-de-**go**-zo. Y- **vuel**-vo. Que nos daría otro *decasílabo dactílico simple* (oo **ó**oo **ó**oo **ó**o). Así como otra estrofa de siete versos compuesta por una de cuatro versos y una de tres.

El encabalgamiento interestrófico que separa las dos últimas estrofas es el único de su tipo en este poema y deja sola la frase “Y vuelvo”, misma que puede entenderse como la reiteración más importante dentro del poema, también expresada mediante las frases: “y estás de nuevo”, “otra vez comienzo” que representan el retorno del héroe a su ciudad natal.

Como mencioné anteriormente, la secuencia lógica y sintáctica dentro del poema está construida con base en el encabalgamiento; este recurso métrico le da al poema un claro efecto narrativo¹⁴⁴, mismo que se fortalece primero mediante la relación intertextual que tiene el poema con la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*, y segundo con diversos conectores temporales como “ahora” y “y luego” o con la conjunción copulativa “y”, presente en todo el poema, que produce, además, el polisíndeton de la tercera estrofa.

Entendemos por encabalgamiento:

El desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica o un desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica. Supone, por lo tanto la intrusión de un pausa métrica que no coincide con la pausa sintáctica. Es una modificación perceptible, una vulneración de la estructura de las pausas métricas.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Entendemos por narración: “Un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado. La situación de enunciación del modo narrativo establece, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él” (Luz Aurora Pimentel, “Teoría narrativa”, *Aproximaciones, Lecturas del texto*, México IIF/UNAM, 1995, p. 26.)

¹⁴⁵ Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, 1964, p. 84.

El encabalgamiento es clasificado por Quilis en *suave* y *abrupto*, dependiendo de la cantidad de sílabas del verso encabalgado.

Si la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado, esto es, se hace pausa antes de esa sílaba, el encabalgamiento recibe el nombre de *abrupto*. Si por el contrario el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado hasta las sílabas quinta o sexta, o hasta el final del verso, suponiendo que por motivos sintácticos esté tan perfectamente encadenado que no podamos detenernos antes, el encabalgamiento recibirá el nombre de *suave*¹⁴⁶

Los encabalgamientos presentes en “Edipo” son en su mayoría suaves; es decir, el verso encabalgado se extiende hasta más allá de la sílaba sexta y en muchos casos incluso llega hasta el final del verso. Respecto a esto, Quilis explica que en el encabalgamiento suave “el descenso de la frecuencia se realiza más lentamente al ser el tiempo en que tiene que realizarse este descenso bastante más largo. De ahí que nuestro oído perciba una fluencia mucho más armoniosa en el encabalgamiento suave que en el encabalgamiento abrupto.”¹⁴⁷

Esta suavidad se percibe principalmente en el último verso, mismo que aumenta su armonía y sensualidad con la aliteración en “a” ya mencionada y en “l”: “por las delgadas/ largas, piernas blancas de Yocasta”.

Por otra parte, se presentan tres encabalgamientos abruptos en los versos 27 y 31:

abierta/ granada, sombra que me llama,
jubilosa/ maldición, estrella interrogante,

Como puede observarse hay un paralelismo en la estructura de ambos versos: la estructura se compone por: adjetivo calificativo/ sustantivo, aposición; por ello, sintácticamente, la relación se conserva hasta el final del verso, es decir se trata de un encabalgamiento abrupto, que tiende a ser un encabalgamiento suave.

¹⁴⁶ *Loc. cit.*

¹⁴⁷ *Ídem.*

En los primeros versos de este poema se hace referencia al acertijo de la Esfinge que Edipo debe descifrar; el acertijo dice: “¿Cuál es el ser que en el curso de la vida camina unas veces en cuatro pies, otras en dos y otras en tres, y es más débil cuanto en más pies se apoya?”. Edipo respondió “El hombre, que en la infancia se arrastra sobre pies y manos, en la edad madura camina en dos pies, y en la vejez añade un bastón en que apoyarse”¹⁴⁸

Al responder adecuadamente, Edipo obtiene el reino de Tebas y se casa con Yocasta, su madre. Posteriormente, cae la peste y el oráculo culpa al asesino de Layo, quien es el mismo Edipo, pero él no lo sabe aún. Edipo consulta a Tiresias, el adivino ciego, y éste culpa al mismo Edipo por ser más ciego que él. Edipo, al saber las cosas de las que es culpable, se ciega a sí mismo a modo de castigo y deja el trono. En el poema de Rubén Bonifaz Nuño, Edipo es invidente, pero más sensible, a tal grado que puede percibir a la Yocasta de su recuerdo con el resto de los sentidos, logrando así una imagen y una posesión vívida y completa del cuerpo de su madre.

Mircea Eliade explica en su libro *Mitos, sueños y misterios* la importancia de las capacidades extrasensoriales que posee un iniciado:

El exceso de la “sensibilidad profana” está precedido por la experiencia de la muerte iniciática [...] se desemboca en un nivel de la experiencia donde la clarividencia, la clariaudiencia y las demás percepciones extrasensoriales se hacen posibles. A veces, el simbolismo de la agonía, de la muerte y de la resurrección místicas está significado de una manera brutal y orientado directamente hacia el “cambio de sensibilidad”.¹⁴⁹

Dentro del mismo poemario *As de oros*, se lee en el poema 5:

Ejercitado en vastas noches
nuevo mi corazón; oficio
en oscuras naves silenciosas. [...]

¹⁴⁸ En realidad el acertijo de la esfinge no se encuentra como tal dentro de la tragedia de Sófocles, sino que era parte de lo que el espectador ateniense ya sabía antes de presenciar la obra. Existen diversas versiones y traducciones del enigma de la esfinge, pero todas coinciden en general con la versión que aquí se presenta, la cual fue tomada de Aurelio Espinosa Polit, *El teatro de Sófocles en verso castellano. Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*, p. 42.

¹⁴⁹ Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Grupo Libro 88, Colección “Libros perdidos”, Madrid, p. 86.

Lo que por mortal no muere, crece
de mi cuerpo de ayer dormido.¹⁵⁰

Tanto en “Edipo” como en los poemas enumerados se hace una constante alusión a una muerte iniciática y a un amanecer como un ser distinto; este nuevo ser siempre tiene por lo menos una nueva capacidad: ver la luz o ser luz. En los últimos poemas de *As de oros*, los que le siguen a “Edipo”, las alusiones al sol, al fuego y al amanecer se incrementan. En el poema 27 se lee:

Y mi luz se asienta en las ciudades
marginales, en los cimientos
afincados en lo profundo
de una rosa, y pisa sus recintos
y en sus recintos se complace;
y alumbran los frutos de la tierra,
y enjambres de oro de campanas
sobre torres aéreas giran,
y agavillada el alma, asciende
a su corona eterna y frágil.¹⁵¹

Más adelante en el poema 29:

El ciclo del sol resucitado,
Reunidos sus miembros tras la hora
Nocturna del sepulcro, empieza.
Carne de nuevo modelada.
Para los crisoles interiores.¹⁵²

Mircea Eliade recupera la idea del renacimiento del iniciado como una sensibilización del cuerpo; es decir, los sentidos se agudizan:

El aprendiz se esfuerza por “morir” a la sensibilidad profana para “renacer” a una sensibilidad mística.¹⁵³

Varios de los temas que Bonifaz Nuño recupera de la tragedia de Sófocles son el paso del tiempo (de la niñez a la vejez), respuesta contenida en el acertijo de la esfinge; la

¹⁵⁰ Rubén Bonifaz Nuño, *As de oros*, p. 40-41.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 105.

¹⁵² *Ibidem.*, p. 108.

¹⁵³ Mircea Eliade, *Mitos...*, p. 88.

ceguera, tanto real como simbólica y, por supuesto, el incesto y el placer, mas no la culpa ni el castigo, elementos que sí aparecen en *Edipo Rey*, pero que en el poema se pierden, para dar paso a un goce pleno.

En la segunda estrofa, el poema habla de la ciudad de origen como el lugar que vio nacer a Edipo y al que siempre ha de regresar. Una constante en la poesía de Bonifaz Nuño es proporcionar a los espacios maternos o domésticos la connotación habitual de seguridad, resguardo y bienestar; de allí la presencia en este poema de la cuna, las puertas, la lámpara. Gaston Bachelard hace un estudio profundo de las relaciones simbólicas que poseen los espacios; respecto a la casa materna y a la cuna dice:

La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. En esas condiciones, si nos preguntan cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.¹⁵⁴

Es justo esa sensación de ensueño, protección y placer la que se representa en el poema bonifaciano. Todo esto es contrario a los elementos principales de la tragedia de Sófocles: despojo, castigo, culpa y sobre todo, destierro.

Durante el proceso de iniciación por el que pasa Edipo, éste se convierte no sólo en un ser hipersensitivo, sino que además es capaz de atravesar todas las puertas y todos los límites, incluso aquellos que le fueron impuestos.

Siendo uno se vuelve varios, habiéndose vuelto varios se vuelve uno; se vuelve visible o invisible; atraviesa sin experimentar resistencia una pared, una muralla, una colina, como si fuese aire; penetra de arriba hacia abajo en la tierra sólida como a través del agua [...]¹⁵⁵

Otro de los elementos recurrentes en el poema es la presencia de las puertas: la palabra está repetida tres veces, dos en la segunda estrofa y una en la quinta. De inicio la puerta denota un límite y con esto un espacio, mismo que conforma parte del carácter

¹⁵⁴ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 36-37.

¹⁵⁵ Mircea Eliade, *Mitos...*, p. 91

narrativo del poema, pues el límite es un elemento importantísimo tanto en el poema como en la tragedia citada, Edipo es expulsado dos veces de la ciudad de Tebas, una al nacer, cuando su propio padre busca deshacerse de él y posteriormente cuando es desterrado por Creonte, hermano de Yocasta. Asimismo, en la tragedia es recibido una vez de vuelta a Tebas, después de que Edipo mata a Layo, su padre, y de haber acabado con la esfinge; esta última es la razón por la que se le otorga la mano de Yocasta. Sin embargo, en el poema, Edipo es expulsado dos veces, pero regresa a Tebas después del destierro. En el poema, la ciudad de Tebas forma una analogía con el cuerpo de Yocasta, en la que las piernas de su madre representan los caminos que han de ser recorridos una y otra vez para volver a ella:

Y vuelvo
con ellas. Otra vez comienzo
el regreso aquél, por las delgadas
largas piernas blancas de Yocasta.

En la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*, Edipo hace un viaje de regreso a casa, a pesar de que él cree que se está alejando. Y vuelve completamente a sus inicios, es decir a su origen. Respecto al tema, Bachelard explica:

Se vuelve a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias.¹⁵⁶

En esta última estrofa, el poema expresa toda una imagen hiperbólica del retorno, Edipo vuelve a través de las piernas blancas de Yocasta hacia el útero materno. La imagen, presentada estrofas arriba, de la casa materna como protectora, se reitera, pero esta vez directamente a través de la imagen de la madre y de la amante como una sola. Por otra parte, retomando la penúltima estrofa (“Y estás de nuevo jubilosa maldición...”), se percibe la idea de un eterno retorno a través del regreso al Tebas que lo vio nacer –representada por

¹⁵⁶ Gastón Bachelard, *op. cit.* p. 133.

la figura de la madre—, lo cual implica volver siempre a una especie de estado primigenio y placentero, a pesar de la maldición.

La tercera estrofa habla de las dudas de Edipo, quien acaba de descubrir su oráculo e intenta evadirlo, pero a partir de la encrucijada se cumplirá invariablemente su destino trágico. En la tercera estrofa Edipo es observado por Yocasta, a quien llama cuna y matriz. Es decir, está presente el camino evolutivo de la vida del hombre, entiéndase el acertijo de la esfinge, pero también el camino de regreso, de la vejez a la juventud, incluso a la paz de un estado prenatal.

Por otra parte, Yocasta no es sólo la que sí puede verlo, a diferencia de él, sino que además es representada por la “luz”, la “llama”, la “lámpara”, la “blancura”, la “flama”, mediante una gradación de isotopías que refieren a la luminosidad, misma que, aunque no es posible percibir por medio de la vista, logra sentirse gracias a la suma de los demás sentidos; como ya hemos dicho, a este recurso literario se le denominará interestesia. En el capítulo I de esta tesis, la interestesia fue definida en palabras de Herman Parret como la “sensorialidad del cuerpo en su globalidad”, es decir cuando el objeto perceptual es conocido en su totalidad por la suma de los sentidos.¹⁵⁷ La interestesia es la categoría más compleja de las imágenes poéticas sensoriales descritas en el primer capítulo; las otras también se encuentran en este poema.

Hacia la cuarta estrofa se conserva la imagen de una Yocasta blanquísima, a la que el sujeto lírico llama “cuna” y “matriz”, y que como ya no puede ser apreciada con la mirada, entonces es saboreada, escuchada, tocada y olfateada intensamente:

Y tú me miras, cuna mía,
matriz del silencio alborozado

¹⁵⁷ Herman Parret, *op. cit.*, p. 61. Ver página 26.

de mi corazón; *lámpara* ausente;
tú, racimo *blanco* de alegría,
flama azucarada de las uvas.

Como se mencionó anteriormente, contrario a Edipo, el personaje poético de Yocasta sí puede verlo; además, su figura es poetizada en los versos bonifacianos mediante una gradación que la describe completamente blanca. En esta cuarta estrofa se menciona que ella es “lámpara ausente”, es ausente porque Edipo no puede mirarla; aparte, es “racimo blanco de alegría” y “flama azucarada de las uvas”. Estos dos versos tienen la misma estructura sintáctica, a la que el autor recurre frecuentemente en su obra poética para unir dos elementos ajenos:

(artículo) sustantivo + adjetivo + preposición “de” + (artículo) sustantivo

racimo	+	blanco	+	de	+	alegría
flama	+	azucarada	+	de	+	las uvas

complemento adnominal

Debido a su estructura paralela, los primeros sustantivos de estos versos podrían ser intercambiables; sin dejar de lado la concordancia propia de estas frases, nos daría como resultado versos que en sí poseen imágenes poéticas sensoriales, pero más sencillas y más comunes:

flama	+	blanca	+	de	+	alegría
racimo	+	azucarado	+	de	+	las uvas

Sin embargo, intercambiando los primeros sustantivos, se crea una imagen mucho más compleja y sólo posible para el discurso poético a través de la sinestesia entre el tacto y el gusto. En el capítulo I, se definió la sinestesia como aquel recurso literario que relaciona dos sentidos intercambiando sensaciones y receptores, y cuya relación sensación-receptor es uno a uno.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ver página 23 del Capítulo I.

En la tragedia de Sófocles, hay un breve momento en que la sinestesia aparece, pero no es en relación con Yocasta, sino con sus hijas, Antígona e Ismene, quienes no aparecen en el poema, pero en la obra original, Edipo solicita a Creonte que le permita tocarlas y acariciarlas como una forma de “verlas” por última vez antes del destierro:

Mas sobre todo,
deja que las toque con mis manos,
y que con ellas mis desgracias llore.
¿Me lo concedes, príncipe?
¡oh noble corazón! ¿me lo concedes?
—que al poder tocarlas, las imagino
mas aún, cual si mis ojos vieran. [...]

¡Mis hijas! ¡Hijas más!
¿dónde estáis?, que os esperan estas manos,
fraternas manos, que en vacías órbitas
los ojos han trocado, antes tan vivos,
de vuestro padre, —¡ay hijas!— padre vuestro
que nada vio ni supo.¹⁵⁹

En la quinta estrofa, Edipo habla nuevamente de su destino y de su maldición; sin embargo, él ya la ha asumido como algo que vale la pena padecer con tal de obtener el eterno gozo. La idea del retorno se da en el primer verso de las estrofas quinta y sexta. En la quinta estrofa aparece con el verbo como tal “vuelvo”, que se intensifica con “Y estás de nuevo” de la sexta y culmina en la última estrofa con los versos “Y vuelvo/ con ellas. Otra vez comienzo/ el regreso aquel”. Es aquí donde el personaje clásico se resignifica y renueva el poema, puesto que ni siente culpa, elemento indispensable en la tragedia de Sófocles, ni podrá ser nuevamente castigado. Cito a continuación la segunda estrofa del “Edipo” bonifaciano para analizar las imágenes poéticas utilizadas:

Vuelvo a tocar la *luz*, la sola
luz que conocí, la que me guarda
con este olor desprotegido,
con el óleo del tacto; abierta

sinestesia tacto- vista

sinestesia vista-olfato
imagen táctil

¹⁵⁹ Sófocles, *Edipo*, p. 110.

granada, sombra que me llama,
faro del sabor edificado,
ciudad feliz de muchas puertas.

sinestesia vista-oído
sinestesia vista-gusto
interestesia

Esta estrofa es la más rica del poema en cuanto a imágenes poéticas sensoriales, ya que las contiene todas. Aparece nuevamente la gradación respecto a la luminosidad de la amada, pero esta se percibe por medio de otros sentidos, no de la vista, de tal forma que ella es una luz que se toca y un faro que se degusta.

De las diversas imágenes que constituyen la estrofa, la que parece más sencilla es la imagen táctil “con el óleo del tacto”, pues se trata de una imagen directa en la cual se hace alusión claramente a la sensación con la palabra “tacto”; sin embargo, la imagen es más compleja al referirse al “óleo del tacto”, ya que al pensar en el óleo, inmediatamente pensamos en el aroma que desprende; por lo tanto, el efecto sensorial no se encuentra únicamente en las referencias a los sentidos, sino en la verbalización de ciertas cosas que inmediatamente son relacionadas con las sensaciones que producen. La imagen táctil de “con el óleo del tacto” se hace aún más compleja cuando lo relacionamos sintácticamente con la primera parte de la oración que está versos arriba: “Vuelvo a tocar la luz [...] que me guarda con el óleo del tacto”, de tal forma que no se trata entonces de una imagen sencilla, sino que se va construyendo una interestesia en la que al menos vista, tacto y olfato entran en juego.

En esta misma estrofa se encuentran relacionadas las frases “abierta granada” y “ciudad feliz de muchas puertas”. La puerta es un elemento frecuente en el poema; como ya se mencionó, está relacionado con los límites espaciales dentro de la tragedia de Edipo, pero al mismo tiempo es el límite que permite sentir o no a la amada; además, se hace alusión a “muchas puertas”, es decir, todos los sentidos están abiertos y listos para el goce.

En esta estrofa las sensaciones son plenas; por eso se hace alusión a una fruta abierta, lista para ser degustada. La granada en particular es un fruto apto para el goce de los sentidos, ya que es una mezcla de colores, sabores y texturas. Además, de acuerdo con Jean Chevalier contiene una simbología relacionada con la fertilidad y el erotismo:

Es un símbolo de fecundidad, de posteridad numerosa: en la Grecia antigua, es un atributo de Hera y Afrodita; y, en Roma, el tocado de las novias está hecho de ramas de granado. En el Asia, la imagen de la granada abierta sirve para expresar deseos.¹⁶⁰

Cabe mencionar que en el poema “Edipo” la iniciación del personaje poético se da de dos maneras, mismas que en el poema se poetizan a través del oxímoron luz-oscuridad; este par de opuestos tiene dos sentidos en el poema, uno sensorial y otro verbal. El sensorial implica que en el poema el sujeto lírico se ilumina a través del reconocimiento del cuerpo de la amada; en el verbal, esa iluminación se da a través del reconocimiento de la verdad por medio de las preguntas y las respuestas que se van dando en la tragedia griega, primero a partir del acertijo de la esfinge y posteriormente a partir de las dudas de Edipo acerca de sus orígenes. A todas esas incógnitas se hace alusión en el poema, principalmente en el primer y último verso de la primera estrofa:

Supé la *respuesta* al ver que el monstruo
tenía pechos de mujer. Ahora,
alumbrado por la negra lana
que me enciende el hueco de los ojos,
en la sombra símil de la dicha
de la vida buscada, encuentro
otra vez despierta su *pregunta*.
(cursivas mías)

En esta estrofa se encuentra el acertijo que el Edipo viejo y ciego se vuelve a cuestionar, ya no desde la certeza de la juventud, sino desde el cansancio de la vejez. Al

¹⁶⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 538.

mismo tiempo, hay una paradoja, ya que la ceguera lo alumbra, es decir, le hace ver nuevas cosas.

Los primeros versos del poema dicen: “Supe la respuesta al ver que el monstruo/ tenía pechos de mujer”; desde aquí se está haciendo alusión a la mujer como dadora de todas las respuestas, pero en este caso se trata de la esfinge, quien no proporciona las respuestas, sino las preguntas.

Si nos limitamos a las primeras dos oraciones de este verso tenemos “Supe la respuesta al ver”, nos remite a la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, donde Tiresias, el ciego, le reclama por ser aquél aún más ciego que él, pues no se da cuenta de que la peste que está acabando con los pobladores de la ciudad de Tebas es culpa del mismo Edipo, puesto que él es el asesino de Layo.

Tiresias: Pues bien, ya que mentaste mi ceguera
para con ella baldonarme, escucha:
tú miras, mas no ves dónde has caído,
no ves ni dónde vives, ni con quiénes,
—¿sabes si quiera, di, de quién naciste?—
¡tú que sin sospecharlo fuiste azote
y lo eres todavía de los tuyos,
los muertos y los vivos!¹⁶¹

En este fragmento, Tiresias agrega una consigna, que bien podría considerarse la paradoja axial de la tragedia y que a su vez es retomada por el poema bonifaciano: “tú, que ahora ves luz, viendo tinieblas”.¹⁶²

Edipo logra darse cuenta de la verdad hasta que el mensajero que lo entregó a sus padres falsos se lo dice, posteriormente Yocasta se suicida y Edipo se saca los ojos; por lo tanto es ciego, pero ya conoce las respuestas. En *Edipo rey*, las palabras del protagonista al descubrir la verdad son:

¹⁶¹ Sófocles, *Edipo*, p. 60, versión de Aurelio Espinosa Polit.

¹⁶² *Loc. cit.*

Edipo: ¡Ay! ¡Todo se cumplió! ¡Todo está claro!
¡Oh luz! ¡Te miro por la vez postrera!
Ya descubierto estoy: nací de quienes
mejor me fuera nunca haber nacido,
me uní con quien jamás debiera unirme
y a quien menos debiera de la muerte.

Con base en el análisis del “Edipo” se concluye que, con base en diversos recursos formales –la nominalización en el paratexto, el uso del encabalgamiento, la presencia de adverbios de tiempo y de lugar– y temáticos –su relación hipertextual con la tragedia de Sófocles– éste poema puede considerarse narrativo.

En el análisis comparativo entre el hipertexto y el hipotexto, se hallaron coincidencias entre la tragedia y el poema en cuanto a la trama y a los personajes; no obstante, el poema renueva el mito al enfrentar al héroe trágico, viejo y ciego, a su madre y esposa, Yocasta. Además, el poeta añade hipersensibilidad y placer pleno a la historia, y renueva al personaje al permitirle una vía distinta, una nueva forma de trascender. Estas cualidades no se encuentran en *Edipo Rey*, obra en la que se acentúan la culpa y el castigo.

En este poema en particular, se observó la manera en que el autor poetiza en dos planos un proceso de iniciación, uno con relación a los sentidos y otro con relación a la palabra. En el siguiente capítulo, se analizará un poemario posterior a *As de oros*, se trata de *Del templo de su cuerpo*, cuya estructura depende nuevamente de estas dos formas de iniciación, por lo que cuerpo y palabra forman parte de una vía de conocimiento.

CAPÍTULO IV. EL “ALMA ENCARNADA” EN DEL TEMPLO DE SU CUERPO

De acuerdo con Angelina Muñiz Huberman, la cábala es “un método de contemplación religiosa, un sistema teosófico basado en las sefirot o emanaciones de la divinidad que emplea ciertas técnicas para interpretar las letras del alfabeto hebreo con el propósito de alcanzar la elevación mística.”¹⁶³ En el caso del poemario *Del templo de su cuerpo* (1992) el lector encontrará que, efectivamente, se trata de todo un proceso que lleva al conocimiento y que pretende la elevación mística, con la diferencia de que no es el alma la que se sublima, sino el cuerpo; tal como lo explica el mismo Bonifaz Nuño, el cuerpo es la esencia.¹⁶⁴

En *Del templo de su cuerpo*, la experiencia carnal del amor llevará a los amantes a alcanzar el éxtasis místico: un orgasmo cósmico que equilibra todas las fuerzas¹⁶⁵, que se deriva exclusivamente de la perfección y armonía del acto erótico y que se representará de diversas formas: el abrazo de los amantes, el círculo, la rosacruz, la cruz de brazos iguales y el andrógino.

En cuanto al título del poemario *Del templo de su cuerpo* tiene, a mi parecer, dos referencias importantes; la primera proviene del judaísmo: la *Shekinah*; y la segunda de la tradición masónica: el Templo de Salomón.

¹⁶³ Angelina Muñiz Huberman, *Las raíces y las ramas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 107.

¹⁶⁴ Ver nota 178.

¹⁶⁵ Tiene relación con la “Hierogamia” o matrimonio sagrado, el cual representa la unión entre Dioses o parejas divinas. (Ver Giovanni Filoramo, *Diccionario Akal de las Religiones*, Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 263.)

La *Shekinah* o *Shejiná* significa “la morada interior de Dios en el mundo: la presencia divina, recóndita, que hay que llegar a descubrir. En este sentido, equivale a la décima sefirá, es decir, *Maljut* (o *Malkuth*) o el reino de este mundo.”¹⁶⁶

Según Angelina Muñiz Huberman, en la tradición cabalística la *Shejiná* “encarna el principio femenino: la madre, la esposa, la hija.”¹⁶⁷ “Otra referencia establecida por esta nueva interpretación de la *Shejiná* es la de atribuirle la morada del alma.”¹⁶⁸ Ambas acepciones de la *Shejiná*, tanto la de “morada del alma” como la de la representación de lo femenino concuerdan perfectamente con *Del templo de su cuerpo*, al ser éste un poemario cuyo tema principal es el cuerpo femenino como habitación equilibrada y perfecta del alma.

En este sentido, de acuerdo con la misma autora, “la *Shejiná*, relacionada con el mundo femenino y con el alma, es una representación lunar y, como tal, está sujeta a cambios, fases y opuestos. Puede ser la parte iluminadora o la parte oscurecedora, la piedad o la severidad.”¹⁶⁹ La característica de los opuestos se encuentra de forma evidente en la representación de la cábala, como se verá más adelante en la representación de la cábala, donde pueden apreciarse dos columnas: la del rigor y la de la compasión, que simbolizan los opuestos femenino-masculino, izquierda-derecha, agua-fuego; y en medio la columna

¹⁶⁶ Angelina Muñiz Huberman, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 72. Asimismo, Muñiz Huberman explica que “según los seguidores del cabalista Shabetai Tsevi el personaje de “La linda Melisenda”, puede compararse con la *Shejiná*, según la tradición de feminizar la morada de Dios”. Melisenda, quien fuera reina de Jerusalén de 1131 a 1153, es presentada como una mujer hermosa y recién bañada, cuyo cuerpo es descrito parte por parte, tal como sucede con la mujer protagonista de *Del templo de su cuerpo* de Bonifaz Nuño. Cito aquí algunos versos del romance: “Melisenda tiene por nombre,/ Melisenda galana y bella./ A la bajada de un río/ y a la subida de un vado,/ encontré con Melisenda,/ la hija del imperante,/ que venía de los baños,/ de los baños de la mare,/ de lavarse y entrenzarse,/ y de mudarse una camisa./ Así traía su cuerpo/ como la nieve sin pisare;/ la su cara corelada/ como la leche y la sangre;/ los sus cabellicos rubios/ parecen sirma de labrare;/ la su frente reluciente/ parece espejo de mirares” (Ver Ramón Menéndez Pidal, *De primitiva lírica española y antigua épica*, 2ª ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, págs. 93-94, citado por Angelina Muñiz Huberman, *op. cit.*, p. 82.)

¹⁶⁹ Angelina Muñiz Huberman, *op. cit.*, p. 72.

del equilibrio que condensa los opuestos y que se sostiene por Malkuth¹⁷⁰, el Reino de Dios que, como se mencionó líneas atrás, equivale a la *Shejiná*.

La segunda referencia relacionada con el título del poemario pertenece a la tradición masónica, en específico al Templo de Salomón, cuyos pilares, Boaz y Jachin, como se mencionó anteriormente forman parte de la representación masónica de la cábala y equivalen a las columnas del rigor y de la compasión. Además, el templo de Salomón, de acuerdo con Jean Chevalier, “es un modelo de simbólica geométrica, ya que sus medidas son simétricas y en él abundan las formas cuadrangulares, por lo que posee un simbolismo cósmico. El templo representa el cosmos y cada objeto contenido en el templo se encuentra ordenado”.¹⁷¹

En cuanto al libro de Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo* es un poemario constituido por 37 poemas que, en su estructura y en su temática, guarda relación con la cábala judeocristiana. Está constituido por 10 poemas titulados con los nombres de las sefirot: “I. Kether”, “III. Binah”, “II. Chokmah”, “IV. Chesed”, “V. Gueburah”, “VI. Tiphareth”, “VII. Netzach”, “VIII. Hod”, “IX. Yesod” y “X. Malkuth”. Entre cada uno de estos poemas se encuentran distribuidos –de tres en tres– los otros 27 poemas titulados con las letras del alfabeto.

La estructura de *Del templo de su cuerpo* se basa en una equivalencia con las 27 letras del alfabeto español en comparación con las 22 letras del alfabeto hebreo, lo cual habla –posiblemente– de la importancia que el autor le da a la lengua española, pues

¹⁷⁰ Recordemos también, que el símbolo de Malkuth en la tradición masónica es la cruz de brazos iguales, nuevamente símbolo del equilibrio y de la unión de contrarios. Ver figura 2.

¹⁷¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 986.

prefiere una versión parcialmente castellanizada de la Cábala; sin embargo, en los nombres de las sefirot utiliza una versión en inglés.¹⁷²

Aunque es común hallar la correspondencia entre las letras hebreas y el alfabeto latino, en el caso específico de este poemario el poeta agrega –además– las letras “F”, “T”, “Ñ”, “O”, “U”, “V”, “X” e “Y”.

Al igual que en la cábala, en el poemario se nombran los atributos de cada una de las sefirot: Kether (la Corona), Binah (La Inteligencia), Chokmah (la Sabiduría), Chesed (la Gracia o el Amor), Gueburah (la Fuerza), Tiphareth (el Corazón, la Belleza), Netzach (la Victoria), Hod (la Gloria), Yesod (el Fundamento, el Equilibrio) y Malkuth (el Reino, los Pies de Dios).

En las distintas interpretaciones de la cábala judía se ha encontrado que existe una compleja equivalencia entre sus elementos y las partes del cuerpo, los arcanos del tarot, los signos del zodiaco, los meses del año y los días de la semana. A continuación se presenta un cuadro en el que se muestran dichas correspondencias.

¹⁷² De acuerdo con Esther Cohen, los nombres castellanizados de las sefirot son: Keter, Jojmah, Binah, Jesed, Gevurah o Din, Tiferet, Netzah, Jod, Yesod, Maljut. (*Zohar. Libro del esplendor*, traducción, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, México, CONACULTA, 2010, p. 17.)

Sefirot	Atributos	Ubicación en el cuerpo	Símbolo de la tradición masónica	Distribución de las esferas y sus atributos en el cuerpo				
Kether	Corona	Cabeza	Punto					
Chokmah	Sabiduría	A la Derecha de la cabeza	Línea					
Binah	Inteligencia	A la Izquierda de la cabeza	Cáliz					
Chesed	Gracia o Amor	Brazo derecho	Tetraedro					
Gueburah	Fuerza	Brazo izquierdo	Pentágono					
Tiphareth	Corazón o Belleza	Corazón	Rosacruz					
Netzach	Victoria	Pierna Derecha	Nombre					
Hod	Gloria	Pierna izquierda	Lámpara					
Yesod	Fundamento o Equilibrio	Genitales	Perfume					
Malkuth	Reino	Pies	Cruz de brazos iguales					
Letras del alfabeto hebreo	Equivalencia con las letras del alfabeto castellano	Elemento	Parte del cuerpo	Día de la semana	Astro	Mes del año hebreo y su equivalente	Signo del zodiaco	
Letras madres	1. Aleph	A	Aire	Pecho				
	2. Mem	M	Agua	Ventre				
	3. Shein	SH	Fuego	Cabeza				
Letras dobles: representan los contrarios	4. Beth	B			Sábado	Saturno		
	5. Gimel	G			Domingo	Júpiter		
	6. Dalet	D			Lunes	Marte		
	7. Caf	C			Martes	Sol		
	8. Pei	P			Miércoles	Venus		
	9. Reich	R			Jueves	Mercurio		
Letras simples	10. Taw	TAU			Viernes	Luna	Nisan: Marzo	Aries
	11. Hai	H			Iyyar: Abril	Tauro		
	12. Vav	W			Silvan: Mayo	Géminis		
	13. Zain	Z			Tammuz: Junio	Cáncer		
	14. Chet	CH			Ab: Julio	Leo		
	15. Teht	T			Elul: Agosto	Virgo		
	16. Yod	J			Tishri: Septiembre	Libra		
	17. Lamed	L			Mareshvan: Octubre	Escorpión		
	18. Mem	M			Kislev: Noviembre	Sagitario		
	19. Samech	S			Tebet: Diciembre	Capricornio		
	Letras que no encuentran equivalencia, pero que el poeta agrega: F, I, N, O, U, V, X, Y.						Schebat: Enero	Acuario
							Adar: Febrero	Piscis

Figura 1. Las correspondencias de cábala¹⁷³

¹⁷³ Adaptación mía hecha con base en José Felipe Alonso Fernández-Checa, *Diccionario de alquimia, cábala y simbología*, Madrid, Máster, 1993. p. 238.

La siguiente imagen es la representación cabalística de la tradición masónica, cuyos símbolos aparecen en cada uno de los poemas de las sefirot de *Del templo de su cuerpo*. Esta representación de los tres pilares encuentra correlación con la división de las sefirot, antes mencionada. Las sefirot están repartidas en tres columnas: La columna de la severidad o el rigor representa a su vez la parte femenina, el agua, el color rojo y la inteligencia; la columna de la izquierda es la compasión o misericordia, representa la parte masculina, el fuego y el color blanco. La columna del centro es la unión y el equilibrio de las laterales, en ella se conjugan las fuerzas opuestas.¹⁷⁴

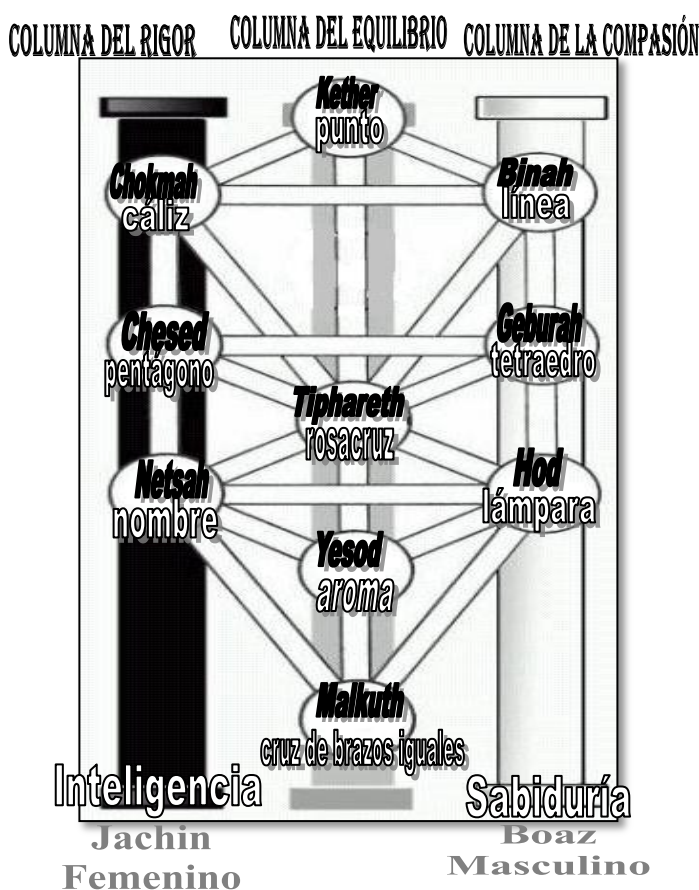


Figura 2. La cábala de la tradición masónica

¹⁷⁴ Boaz y Jachin son los dos pilares de bronce fundidos por Hiram Abif de Tiro, llamado "el Hijo de la Viuda" para el Templo (masónico) de Salomón. (Ver Juan Carlos Daza, *Diccionario Akal de Francmasonería*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, págs. 86-87.) La interpretación de los elementos simbólicos relacionados con la Cábala masónica, principalmente los que se señalan en este esquema y los colores, que se nombran en los poemas, se hace a partir de Dione Fortune, *La cábala mística*, Buenos Aires, Kier, 2006.

Con base en los dos esquemas anteriores se obtiene una guía de lectura para *Del templo de su cuerpo*, la cual nos permite afirmar que hay coincidencias y divergencias en la representación que Rubén Bonifaz Nuño hace de la cábala.

En primer lugar, como ya se mencionó anteriormente, el poemario utiliza el alfabeto de la lengua española y no el del hebreo. En segundo lugar, en el poemario se le da mayor importancia a la relación entre las esferas del árbol sefirótico y sus atributos, que al simbolismo relacionado con las letras.

Respecto a las correspondencias de las letras (los elementos, las partes del cuerpo, los días de la semana, los astros, los meses del año y los signos zodiacales) no se encuentran referencias claras en el poemario de forma específica; por poner un ejemplo, en el poema “C” no hay ninguna referencia al sol ni al día martes y así sucederá con el resto de los poemas titulados con letras. Sin embargo, la idea general de equilibrio y orden cósmico, que representan las letras del alfabeto y sus correspondencias en la cábala, sí se encuentra presente. También se hallarán correspondencias evidentes en el poema “M”, en el que se hace alusión al agua y al vientre (materno), elemento de la naturaleza y parte del cuerpo que tienen relación con la “mem” hebrea.

4.1 Las diez esferas y su simbolismo. Análisis e interpretación de los poemas titulados con los nombres de las sefirot

Respecto a las correspondencias de cada una de las sefirot y los poemas que llevan por título el nombre de cada esfera, se encuentran correspondencias evidentes en los atributos, las partes del cuerpo y el símbolo masónico respectivo. Además, cada poema está constituido por cuatro estrofas, tres de siete versos y la cuarta de seis, en las que se encontrará cierta constancia: en la primera estrofa siempre se hace referencia a la parte del

cuerpo que le corresponde a la sefirá con la que se titula el poema, en la segunda y tercera estrofa hay una constante mención de colores y la última estrofa hace referencia al símbolo masónico acorde, los atributos de cada esfera también se encuentran mencionados en cada poema pero no de una forma rígida, ya que pueden aparecer en cualquiera de las cuatro estrofas.

En la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño se le da gran importancia a la estructura de los poemas que conforman cada uno de sus libros. Algunos están elaborados con base en una métrica tradicional. Por ejemplo, *Madrigal del adolorido* (195...) es una glosa del “Madrigal” de Gutierre de Cetina; el poemario está compuesto por 12 poemas donde alternan sonetos y madrigales; el último verso de cada poema es un verso inicial del “Madrigal” de Cetina. Por su parte, *Fuego de pobres* (1961) está compuesto por 38 poemas constituidos por versos de 7 y 11 sílabas, con imitación de ritmo y figuras de la poesía náhuatl, integración de refranes, frases populares y música popular mexicana. La estructura de los poemarios de Bonifaz Nuño también puede estar basada en relaciones simbólicas; por ejemplo, *Siete de espadas* está integrado por 143 poemas, acerca de los cuales el mismo poeta explica:

[los poemas están] compuestos por estrofas de siete versos, siete espadas, y el sonido que busqué aquí fue ríspido y desapacible, un poco sorprendente. Los versos de once, diez y nueve sílabas construyen una combinación inhabitual. ¿Por qué *Siete de espadas*? Por muchas razones; la semana, el arcoíris, la escala musical, los pecados y las virtudes, el corazón de la Dolorosa, la carta de las baraja con sus significaciones”¹⁷⁵

Un ejemplo más es *El ala del tigre*, poemario constituido por 85 poemas de tres estrofas de seis versos cada una, en los que alternan decasílabos y eneasílabos; en este

¹⁷⁵ Marco Antonio Campos, “Resumen y balance”, p. 34.

poemario la estructura es regular: la primera y la tercera estrofa se contraponen y la de en medio equilibra a las otras dos.

En *Del templo de su cuerpo* también hay una estructura muy clara en los poemas titulados con los nombres de las esferas; pero no sucede así en los titulados con las letras del alfabeto. Como ejemplo de esta constancia se muestra un análisis comparativo de dos poemas: “IV Chesed” y “V Gueburah”, las cursivas son mías:

IV Chesed	<i>Atributo:</i> Gracia o amor <i>Parte del cuerpo:</i> brazo derecho <i>Símbolo masónico:</i> Tetraedro <i>Columna:</i> derecha, de lo masculino y de la misericordia	<i>Atributo:</i> Fuerza <i>Parte del cuerpo:</i> brazo izquierdo <i>Símbolo masónico:</i> Pentágono <i>Columna:</i> izquierda, de lo femenino y del rigor	V Gueburah
<i>Él la misericordia;</i> amante, el <i>brazo izquierdo</i> . Coronado y solemne, rey y pastor perfecto			Bélico rey <i>severo</i> ; su signo, y el <i>diestro brazo</i> ; robusto y combatiente rige, en armas, su carro.
La majestad en él se consume; el gobierno justo; tras el combate, el descanso sereno.			El temor lo acompaña, destructor del engaño; con el miedo, el amor completa, acrecentándolo.
Azul profundo, y de astros <i>amarillos</i> , su cielo; los sagrados poderes ejerce, justiciero.			Valiente sin defecto, corta y mata lo insano; sus resplandores <i>rojos</i> son de <i>negro</i> horadados.
Son suyos la armonía cabal del <i>tetraedro</i> , la cruz de iguales brazos, el báculo y el cetro. Trasponiendo el abismo establece su reino.			Y suyos son la rosa regular del <i>pentágono</i> y la espada y el asta, la cadena y el falo. Y, no indulgente, lucha y hiere, fuerte y sano.

Desde un inicio es posible notar que ambos poemas reflejan las representaciones de la cábala ya mencionadas. En el primer verso de cada poema aparecen las palabras “misericordia” y “severo”, características opuestas que representan los dos pilares de la cábala de la tradición masónica: la columna del rigor y la columna de la compasión (figura 2). En el segundo verso de cada poema se encuentran mencionadas las partes del cuerpo en

donde se ubica cada sefirá; como se puede ver, en el poema se encuentran mencionadas de forma contraria “brazo izquierdo” y “diestro brazo”. Tanto en los siguientes dos versos como en la segunda estrofa aparecen palabras con significado semejante y que corresponden nuevamente a los pilares. Por un lado, en “Chesed”, esfera ubicada en el lado de la misericordia, encontramos “majestad”, “perfección”, “justo”, “justiciero”, “armonía cabal”; todas éstas son referencias al equilibrio y a la entereza. Cualidades que también están relacionadas con los atributos que le corresponden a dicha esfera de la cábala: la Gracia y el Amor. Por otra parte, en el poema “Geburah”, esfera localizada en el lado del rigor, se lee “bélico”, “severo”, “combatiente”, “valiente”, “no indulgente”; estas cualidades, a su vez, se relacionan con el atributo que le corresponde: la Fuerza.

Por otra parte, es notable que en ambos poemas se hable de reyes y que –aunque con características contrarias– en los dos se logre el equilibrio. Más adelante se verán otros ejemplos en los que también se muestran elementos opuestos en los poemas que corresponden a las esferas de las columnas laterales. Incluso, aunque en “Chesed” y en “Gueburah” no aparece la correspondencia con los géneros femenino y masculino, ya que en los dos se presenta el rey como figura masculina, sí aparecerá este encuentro entre géneros en otros poemas de lado izquierdo y derecho, particularmente en “Chokmah” y “Binah”, cuyo análisis de algunos de sus versos se verá más adelante.

En “Chesed” y en “Geburah”, encontramos que en la tercera estrofa de ambos se encuentran mencionados dos colores: en el primero “azul” y “amarillos” y en el segundo “rojos” y “negro”. Como mencioné anteriormente, en todos los poemas titulados con los nombres de las esferas aparecerán en la segunda o tercera estrofa dos o más colores o palabras relacionadas con éstos:

En “I Kether”: “Blanca *lumbre*,/ de estrellas de *oro* recorrida”. En “II Chokmah”: “de *gualda*¹⁷⁶, azul y púrpura/ blanca perdurable”. En “III Binah”: “La *luz* agrisa; oscura,/ la rocía de rosas”. En “VI Tiphareth”: “divino *sol* propicio,/ y su *luz* se difunde/ en *ámbar* de *oro* místico”. En “VII Netzach”: “El verde oliva, el *oro*,/ iluminan su esfera”. En “VIII Hod”: “El negro *amarillento*/ con blanca *luz* adorna”. En “IX Yesod: “Con azul y *amarillo*/ ilumina su mundo” En “X Malkuth”: “entre rejas *doradas*/ confina las tinieblas”.

Como puede observarse el color que se repite en todas las esferas es el amarillo o el dorado o pueden identificarse palabras que respondan a la isotopía de estos colores como “lumbre”, “oro”, “sol”, “luz”, “ámbar”.

Por último, en la cuarta estrofa de cada poema aparecerán los símbolos de la masonería, que corresponden a la sefirá que llevan por título: Chesed, el tetraedro y Gueburah, el pentágono. Además, se incluyen otros símbolos pertenecientes a esta misma tradición: la cruz de iguales brazos y la rosa, todos ellos símbolos del equilibrio, la perfección y la unión de contrarios.

Asimismo en cada una de las últimas estrofas de los otros ocho poemas titulados con los nombres de las esferas se encontrará el símbolo masónico correspondiente.

En “I Kether” (el punto): “Principio elemental/ y fuente; geometría”. En “II Chokmah” (la línea): “Suyos, después, hoy, antes,/ la torre engendradora/ el cetro fecundante”. En “III Binah” (el cáliz): “Suyas, la vulva; eterna,/ la hondura de la *copa*”. En “VI Tiphareth” (la rosacruz): “Suyas, la *cruz*, la *rosa*/ que en la *cruz* tiene asilo/ la pirámide trunca,/ el cubo, son su símbolo”. En “VII Netzach” (la lámpara): “El blanco ceñidor,/ la *lámpara* despierta”. En “VIII Hod” (el nombre): “Los *nombres* son lo suyo/ el mandil, las estrofas”. En “IX Yesod” (el perfume): “Suyas son las sandalias/ el *aroma* es lo suyo/ [...]

¹⁷⁶ Gualdo, da: adj. Del color amarillo de la flor de la gualda.

conservar las *esencias*/ enteras, su atributo” En “X Malkuth” (la cruz de brazos iguales): “Suyos, la *cruz*, el círculo/ que la magia abre y cierra”.

Como puede verse, no todos los símbolos aparecen tal cual; por ejemplo en el caso de Kether no aparece la palabra “punto”, pero podría relacionarse con el principio elemental de la geometría, tal como lo poetiza el autor. En el caso de Chokmah y Binah, tampoco aparece de forma literal; es necesario llevar a cabo una serie de analogías en las que la torre y el cetro podrían considerarse imágenes con forma lineal, que en este caso aluden también a símbolos fálicos, ya que en el poema la torre es “engendradora” y el cetro es “fecundante”. Estos símbolos se corresponden, además, con la sefirá que se ubica paralela a Chokmah, pero en la columna contraria: Binah, cuyo atributo es el cáliz, mencionado en el poema como la copa y también agrega “la vulva eterna” relacionado, a su vez con lo femenino. En “Thiphareth” no aparece como tal la rosacruz, pero sí “la rosa que en la cruz tiene asilo”.

En la tradición hebrea, las esferas se encuentran distribuidas en el cuerpo de Adam Kadmon o ser primordial; en el poemario de Rubén Bonifaz Nuño las esferas también se encuentran en el cuerpo, pero en este caso en un cuerpo femenino. Es notable que aunque se conservan las características de las esferas de los costados, en el poemario éstas cambian de lugar, como si fueran percibidas a través de un espejo. Si regresamos a la figura no.1 vemos que Chokmah, Chesed y Netzah corresponden a las partes derechas del cuerpo: cabeza, brazo y pierna y que Binah, Gueburah y Hod se localizan en la parte izquierda. Sin embargo, reitero que en el poemario, *Del templo de su cuerpo*, se encuentran de forma opuesta.

Por ejemplo, en el poema “II. Chokmah” se lee en la primera estrofa:

Amor, misericordia;
del rostro izquierda parte.
Supremo de la fuerza,
libre y sin muerte: padre.

Y posteriormente en “III. Binah”:

Magna matriz, la madre
de la muerte dadora;
diestra parte del rostro,
la todopoderosa.

Nótese que, en el poema bonifaciano, Chokmah se ubica en la parte izquierda, tiene como característica la misericordia y se relaciona con lo masculino: el padre; por su parte, Binah se encuentra en la parte derecha y se relaciona con lo femenino: la madre. Es decir, cambian los lados izquierdo y derecho, pero no los atributos de las columnas que, como se observa en la figura 2, tienen las siguientes correspondencias: Lado izquierdo, de lo femenino, del rigor, de la inteligencia; Lado derecho, de lo masculino, de la misericordia, de la sabiduría. Para esquematizar la forma en la que se presentan los lados izquierdo y derecho con relación a las esferas y sus atributos en *Del templo de su cuerpo*, se muestra la figura 3.

Este mismo intercambio de lados, pero no de atributos, sucederá con otros dos poemas que se refieren a las esferas que se encuentran en los costados del cuerpo: Gueburah y Chesed: Por lo tanto se lee en “IV Chesed”: “Él, la misericordia;/ amante, el *brazo izquierdo*” frente a “V Gueburah”: “Bélico rey severo;/ su signo, el *diestro brazo*”, cuando al primero le corresponde el brazo derecho y al segundo, el izquierdo.

La protagonista de este poemario es percibida por medio de todos los sentidos, salvo la vista, ya que el sujeto lírico se asume como ciego, el cuerpo de la mujer aparecerá siempre sin cabeza. La explicación que brinda el poeta es la siguiente:

Son poemas escritos a una atleta de triatlón. Para mí, fue sorpresa el concepto que esa atleta tiene de su propio cuerpo. Cuando escribí poemas para una bailarina, sabía que para ella el cuerpo era un instrumento de arte: el instrumento de expresión es el cuerpo, para expresar cosas interiores.[...] ¹⁷⁷

En cambio, para la atleta, según me percaté con esta persona, el cuerpo es una finalidad. La atleta considera su cuerpo como su propia esencia; por eso en alguna ocasión digo: “Tu arma es tu cuerpo”. [...] ¹⁷⁸

Porque el cuerpo llega a tomar todas las capacidades de la criatura. Este poema tiene algo curioso: describe a esa atleta como una mujer sin cabeza. Para insinuar, precisamente, que lo valioso para ella no es lo que piensa. Si lees todos los poemas, verás que no se habla de ojos, ni de bocas ni de narices ni de cabellos; esa parte del cuerpo se omite y se habla, simplemente del cuello para abajo. ¹⁷⁹

Por lo tanto, el cuerpo femenino sobre el que se distribuyen los elementos de la cábala debe ser considerado sin cabeza y con las esferas de los costados invertidas. Tal como se aprecia en el siguiente esquema de la figura 3.

Esta visión de espejo, por supuesto, no afectará a las esferas del centro, en los poemas correspondientes a la columna de en medio (Kether, Tiphareth, Yesod y Malkuth), pues habrá siempre referencia al centro y al equilibrio. En “Kether”: “Vértice sobre el vértice,/ encima de la cima”; en “Tiphareth”: “Belleza consumada,/ centro del equilibrio”; en “Yesod”: “Espíritu y materia/ reconcilia en lo uno” y “Malkuth”: “La materia /enérgica de fuego/ de agua, de aire, de tierra”.

¹⁷⁷ Respecto a la bailarina se refiere a *Los demonios y los días*, poemario dedicado a Magda Montoya (Juchitán, Oaxaca), quien en 1950 fundó el Ballet de la UNAM.

¹⁷⁸ Hay aquí una errata, podría deberse a un error de transcripción de la entrevista o el autor recuerda su verso de forma incorrecta, ya que en el poema “N” de *Del templo de su cuerpo* se lee: “Tu *alma* es tu cuerpo” y no “tu arma”.

¹⁷⁹ Josefina Estrada, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, p. 108

Kether	Corona	Punto
Chokmah	Sabiduría	Línea
Binah	Inteligencia	Cáliz
Chesed	Gracia o Amor	Tetraedro
Gueburah	Fuerza	Pentágono
Tiphareth	Corazón o Belleza	Rosacruz
Netzach	Victoria	Nombre
Hod	Gloria	Lámpara
Yesod	Fundamento o Equilibrio	Perfume
Malkuth	Reino	Cruz de brazos iguales

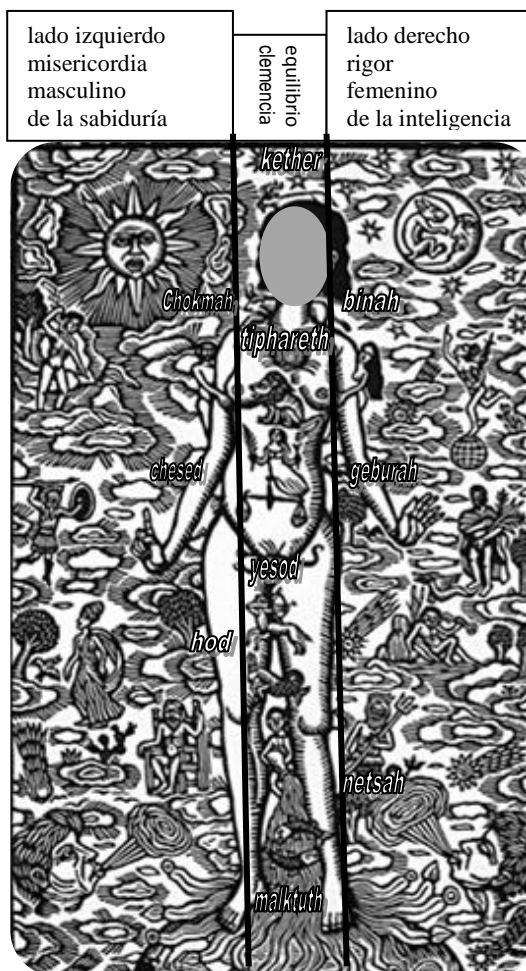


Figura 3. Las sefirot en el cuerpo femenino¹⁸⁰

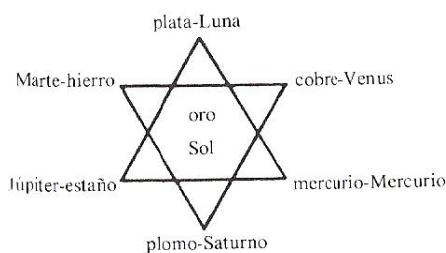
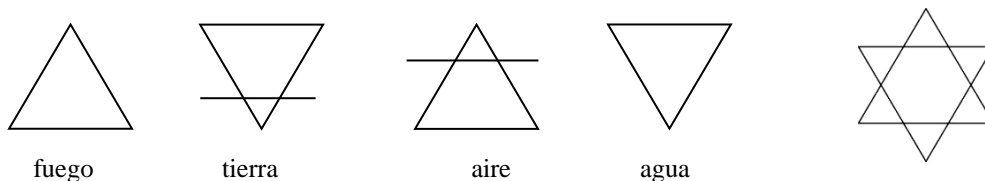
4.2 La iniciación desde la cábala. Análisis e interpretación de los poemas titulados con las letras del abecedario

En cuanto a la estructura estrófica de los poemas de *Del templo de su cuerpo*, en los poemas titulados con letras no existe una constancia, ya que se conforman de diversas formas; cada poema está compuesto de tres a siete estrofas de versos de 7, 9 10 y 11 sílabas –los metros más utilizados en la poesía bonifaciana– y como único elemento persistente aparece el uso del encabalgamiento y del hipérbaton, de los cuales también se ha dicho que

¹⁸⁰ La imagen mostrada es un grabado de Artemio Rodríguez titulado “La virgen del zodiaco” que de ninguna forma fue realizado con connotaciones cabalísticas judías ni masónicas, y que simplemente utilicé de base para mostrar gráficamente la estructura que estoy planteando.

forman parte del estilo peculiar de Bonifaz Nuño.¹⁸¹ No obstante, la estructura de los poemas que llevan por título los nombres de las diez esferas es invariable, ya que todos están conformados por cuatro estrofas de versos heptasílabos; las primeras tres estrofas se componen de cuatro versos y la última de 6. La combinación 4 y 6 puede ser interpretada como la representación del cubo; recordemos que en este poemario las figuras geométricas son de gran importancia, ya que simbolizan la perfección y equilibrio cósmico, tal como se comenta de la estructura del Templo de Salomón.

Además, los números 4 y 6 representan el sello de Salomón:



El sello de Salomón forma una estrella de seis puntas, compuesta de dos triángulos equiláteros entrecruzados. Contiene los cuatro elementos (fuego, aire, tierra y agua) y representa la síntesis de los opuestos y la expresión de la unidad cósmica. Contiene además los siete metales y los siete planetas.¹⁸²

¹⁸¹ Ver Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño en el pensamiento ocultista*, p.15.

¹⁸² Ver Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 923.

Si continuamos en esta forma de interpretación, el número siete también contiene diversas significaciones; el mismo poeta tituló a uno de sus poemarios *Siete de espadas* y la constancia en ese libro es que cada poema se constituye por siete versos que él identifica con lo que simboliza el número siete:

Corresponde a los siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes, a los siete pétalos de la rosa¹⁸³

Respecto a la importancia del cuerpo y a las dos estructuras de los poemas de este libro, Vicente Quirarte comenta:

en *Del templo de su cuerpo* el poeta no canta abstractamente el cuerpo femenino sino, de una manera concreta, el cuerpo de una mujer en plenitud de sus capacidades físicas y atléticas. Es un cuerpo pulido “por los esmeriles del maratón y la alberca”, dolorido —e iluminado por el ejercicio. De tal manera dos son las historias desarrolladas en el libro: una donde el amante reconstruye los fragmentos del instante total y único de la posesión; otra donde el cuerpo actúa como símbolo de la victoria presente.¹⁸⁴

Estas “dos historias”, como las llama Quirarte, son dos estructuras a las que responden los poemas; la primera corresponde a las diez esferas de la cábala con una forma perfectamente definida de cuatro estrofas compuestas por 18 versos heptasílabos divididos en 4-4-4-6 —cuyas implicaciones simbólicas ya se han comentado— y en el que cada estrofa tendrá los atributos de la esfera que lleva por título, cada uno de estos poemas representa la perfección del cuerpo humano. La segunda estructura pertenece a los 27 poemas titulados con las letras del alfabeto cuyo rasgo común es el encabalgamiento, debido a que éstos son poemas dinámicos, es decir con mayor capacidad narrativa. En los titulados con las esferas se encuentra el cuerpo inmóvil y perfecto, pero en los titulados con las letras se encuentra un cuerpo en movimiento.

¹⁸³ *Ibidem.*, p. 941

¹⁸⁴ Vicente Quirarte, *Rubén Bonifaz Nuño: El dolorido sentir. Antología de poesía amorosa*, México, CNCA/ Centro Cultural Tijuana/UNAM/ Coordinación de difusión cultural, 1998, p.14.

En todo el poemario se hacen constantes alusiones a conceptos relacionados con la construcción y con la estructura de una casa como representación del cuerpo, pero sobre todo con la perfección de sus formas y con el valor de lo que allí se resguarda. En el poema “J” se dice:

Sin verte ni oírte, voy formándole
el *molde* de un instante tuyo;
el *estuche justo*, tu *morada*.
Espacio puro, impenetrable,
donde guardarlo aprisionado.

Siguiendo los innumerables
peldaños infinitesimales
de tu olor, bajando y ascendiendo,
las superficies reconozco,
maravilladas, de tu cuerpo.

Y con él completo la *armadura*
del *perfecto espacio*: tu *recinto*
inequívoco, el *sitio* de ti misma.

En este poema puede notarse la manera en que Bonifaz Nuño poetiza el cuerpo comparándolo con un ámbito espacial (“molde”, “estuche”, “morada”, “espacio”, “armadura”, “recinto”, “sitio”) cuyas características son lo “justo”, lo “puro”, lo “impenetrable”, lo “perfecto” y lo “inequívoco”.¹⁸⁵

Otro de los poemas en los que aparece el símbolo de la morada es el “F”; la constante, en ambos, es poetizar el cuerpo femenino como un templo en el que habita el alma de la amada y al que al amante le es concedido entrar; además se insiste en que la estructura y el contenido, es decir el cuerpo y el alma son uno solo; tal como se lee en el poema “N”:

Y comprendes, comprendiendo el mundo,
y carne y alma son un solo
prodigio de ser: tu alma es tu cuerpo.

¹⁸⁵ Anteriormente, analizamos la manera en que el poeta hace referencia al *Cantar de los cantares* para representar el cuerpo femenino como un templo.

Respecto a este poemario, Vicente Quirarte ve el cuerpo femenino en *Del templo de su cuerpo* no sólo como un recinto de contemplación, sino como un espacio para el acto erótico:

En *Del templo de su cuerpo* aparecen resumidas las moradas amorosas sucesivamente habitadas por el poeta: enamorarse de un cuerpo con los tres sentidos no platónicos que agudizan sus capacidades ante el descuido de la vista y el oído; descubrir paulatinamente ese cuerpo como espejo de nuestras ansias; excursionar en sus abismos y tersuras y siempre pedir más; hacer que el tacto encuentre la analogía de cada parte del otro con el vasto cuerpo de la creación; lograr que el olfato consuma sus nupcias con humedades íntimas e irrepetibles; llevar la lengua a descubrir la lisura de un vientre lamido sin tregua por el mar; aceptar que el amor, como la vida, está determinada por el tiempo; cantar desde la herida.¹⁸⁶

En el capítulo “La sexualidad en la Cábala” de su libro *La palabra inconclusa*.

Ensayos sobre la Cábala, Esther Cohen explica:

La sexualidad va a ser el dominio donde, en secreto, se dará la relación de lo humano con lo divino, del bien con el mal, pero además, será justo el espacio donde las dos fuerzas opuestas se unirán para restablecer la armonía del mundo.¹⁸⁷

Desde esta perspectiva, en el poemario de Bonifaz Nuño el acto sexual logra la coexistencia total de los contrarios, dando lugar al andrógino:

La androginia aparece por tanto también como un signo de totalidad; restaura no solamente el estado del hombre original considerado como perfecto, sino el caos primitivo anterior a las separaciones creadoras; un caos que esta vez se ha vuelto ordenado sin haber perdido nada de su riqueza, ni haber roto nada de su unidad [...] La unión de lo masculino y lo femenino, de lo alto y lo bajo, de lo celestial y lo terrenal comporta también la unión de lo exterior y lo interior, lo de fuera y lo de dentro.¹⁸⁸

La imagen de la unión mística en tanto la reconstrucción de un todo coincide también con el mito del andrógino de Platón, como escribe Moshe Idel:

Algunas fuentes posibles de la visión del hombre como un semicírculo y de su alma como parte del alma universal podrían ser: 1) la descripción platónica de la división del andrógino

¹⁸⁶ Vicente Quirarte, *Rubén Bonifaz Nuño: El dolorido sentir*, p.14.

¹⁸⁷ Esther Cohen, *La palabra inconclusa, Ensayos sobre Cábala*, México, UNAM, 2005, p. 102.

¹⁸⁸ Se debe tomar en cuenta el antecedente de la imagen del abrazo en el poemario bonifaciano titulado *El ala del tigre*, así como las referencias a la alquimia. Respecto a la alquimia, Chevalier señala que “la Piedra Filosofal se llama Rebis, el ser doble o el andrógino hermético, quien nace como consecuencia del Sol y de la Luna, o en términos alquímicos, de la unión entre el azufre y el mercurio” (Chevalier, *op. cit.*, p. 95-97.)

primordial esférico en dos mitades, macho y hembra; y 2) las versiones medievales de este mito, tanto árabe como judía, que transfirieron la división del cuerpo al alma.¹⁸⁹

Los poemas donde aparece claramente la imagen del andrógino son tres: “A”, en el que el andrógino está simbolizado por el abrazo de los amantes y es más parecido al andrógino esférico de Platón. En este poema de *Del templo de su cuerpo* se describe a los amantes precisamente como un ser doble y esférico:

Fue, en el *principio*, nuestro *abrazo*,
el *centro mellizo* de esa *esfera*
impenetrable que en la calle,
en medio de la gente, a solas,
para nosotros convocaste;
en torno de nosotros, *únicos*.
(cursivas mías)

Por otra parte, en el poema “N” el cuerpo de la mujer es poseído por el hermafrodita y posteriormente pareciera encarnar en ella misma el cuerpo de los dos sexos, y en ello radican su placer y su plenitud. En este poema también se hace alusión a la complementación de cuerpo y alma, haciendo mayor énfasis en lo carnal que en lo espiritual.

Tú eres tu cuerpo, la gozosa
tela de nervios y vísceras;
tu propia fuente, regocijo
de alas de esperanzas resonando
entre follajes instintivos.

Papalote de carne y glándulas,
vuelas sin soltarte de la tierra;
y en tu carne se convierte el alma
de todo; alma encarnada tuya,
la lluvia, el viento hermafrodita
que entra por tu piel en tus entrañas;
el doble sexo a quien te entregas
y te resiste y te sustenta.

Eres tu placer, y eres la mística
unión sexual donde te integras,

¹⁸⁹ Moshe Idel, *Cábala. Nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005, p. 107.

como las piedras y los árboles,
al corazón de la existencia.

Orgasmo atlético; gemidos
pulsan entre gritos jubilosos.

Y el placer que persigues fuera
de ti, en ti misma te regalas.

Respecto a la simbología del andrógino, Jean Libis añade:

En el espíritu del cabalista no se trata de nombrar analógicamente la doble luz divina a partir de la dualidad de los sexos, sino, muy al contrario, de explicar esta última a partir de la bipolaridad divina original. Vemos así que lo masculino y lo femenino no son únicamente determinaciones antropomórficas, sino lo que estaríamos tentados de llamar categorías ontológicas¹⁹⁰

Por último, “VIII. Hod”, sefirot que se relaciona con la pierna derecha y cuyo atributo es la Victoria, da muestras de la importancia del andrógino en el poemario de Bonifaz Nuño. Nuevamente aparece la imagen del “alma encarnada” y de la unión de los contrarios.

Es el hermafrodita,
a un tiempo Dios y Diosa;
las piernas lo sostienen,
el alma lo corona.

Instrumento del acto
primordial, lo transforma
en visible. Su seno
los contrarios aloja.

Perfecta inteligencia,
alma encarnada, gloria.
Forma animada, fuerza
revestida de forma.

Gersom Scholem explica también la importancia de la unión sexual en la cábala:

El misterio del sexo tiene para el cabalista un sentido extraordinariamente profundo [...] el Hierós Gamos, la ‘unión sagrada’ del Rey y la Reina, el Esposo celestial y la Esposa celestial, es el hecho central en toda la cadena de manifestaciones divinas del mundo oculto.

¹⁹⁰ Jean Libis, *El mito del andrógino*, Madrid, Siruela, 2001, p. 46

En Dios hay una unión de lo activo y lo pasivo, una procreación y una concepción, de donde proviene toda la vida, así como la felicidad del mundo.¹⁹¹

Una de las características más evidentes en el poemario es la juventud y belleza de la amada, frente a la vejez y ceguera, en ocasiones también sordera, del amante; por esta razón se alude en el poemario a un cuerpo que se percibe con el resto de los sentidos: el oído, el tacto, el olfato y el gusto; paradójicamente el cuerpo se describe blanco y luminoso, características que tendrían que ser percibidas por medio de la vista:

Cuando tu plástico linaje
de realidades consumadas,
evidencia fue de lo arrumbable
que será ser ciego; y gusto y tacto
y sonido y olor, me hicieron,
múltiple, un sentido para asirte.¹⁹²

Cito nuevamente otros versos del poema “J” en el que la amada es exaltada por su aroma y su sabor; estas estrofas tienen, además, un clarísimo diálogo intertextual con el *Cantar de los Cantares*. Bonifaz Nuño dice:

Hueles a escollo soleado,
a *huertas* en la sombra, a tienda
de perfumes; a desierto hueles.
a tierra grávida, a llovizna;
a carne de *nardo* macerada,
a impulsos de ansias animales.

Y cada aroma halla respuesta
en un sabor que lo sostiene
y el regusto de la sal, el agrio
del *fruto en agraz*; dulcísimo,
el del *fruto maduro* y pleno,
el amargor donde floreces,
mezclándose, ardiendo, disolviéndose,
hacen de ti un sabor; el único
sabor, el que te vuelve en suya.

(cursivas mías)

¹⁹¹ Gersom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, México, FCE, 1993, p. 188.

¹⁹² Rubén Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, “B”, p. 235.

Por otra parte, en el texto salomónico también se encuentran abundantes descripciones a partir del aroma y del sabor de los esposos:

¡Cuánto mejores que el vino tus amores,
Y el olor de tus ungüentos que todas las especias aromáticas!
Como panal de miel destilan tus labios, oh esposa;
Miel y leche hay debajo de tu lengua;
Y el olor de tus vestidos como el olor del Líbano.
Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía;
Fuente cerrada, fuente sellada.
Tus renuevos son paraíso de granados, con frutos suaves,
De flores de alheña y *nardos*;
Nardo y azafrán, caña aromática y canela,
Con todos los árboles de incienso;
Mirra y áloes, con todas las principales especias aromáticas.

Y a nuestras puertas
hay toda suerte de dulces frutas,
Nuevas y añejas, que para ti,
oh amado mío, he guardado.¹⁹³

(cursivas mías)

Muchos son los elementos que se asemejan al *Cantar de los Cantares*: el aroma y el sabor de la amada, el equilibrio entre dichos aromas y sabores, la mezcla de lo salado, lo ácido, lo dulce y lo amargo y, sobre todo, la combinación de los frutos inmaduros y los frutos jóvenes: “hay toda suerte de dulces frutas, nuevas y añejas, que para ti, oh amado mío, he guardado” dice el texto bíblico, y “el agrio del fruto en agraz; dulcísimo, el del fruto maduro y pleno” escribe Bonifaz Nuño. Otras similitudes son la presencia del nardo y la comparación de la amada con un huerto.

Contrario a la mención y enumeración de sabores y aromas que aparece en el *Cantar de los Cantares*, en el poema de Bonifaz Nuño se unen aromas con sabores.

Como se ya se ha dicho, la juventud de la amada, en contraste con la vejez del amante, es una constante en el libro del mexicano. El poema que más ostenta este motivo es el “H”, del cual transcribo las últimas estrofas:

¹⁹³ *Cantar de los Cantares*, 7:14,

Reciente la límpida ternera
de tus rincones rasurados
o agrestes de frescas espesuras,
elogia, en ti, su adolescencia.

Prueba tu juventud lo torpe
de la vejez; con desnudarte,
proclamas lo obscuro del vestido.

Yo, vestido y viejo, carcomido
y ciego, me arriesgo a tus veinte años;
la imprudencia ejerzo del que, a tientas,
ensangrienta espinas, pretendiendo
gozar la flor de la biznaga.

La lozanía del cuerpo femenino, frente al cuerpo decrepito del amante, y el hecho de que ella siempre esté rodeada de agua o que el amante la nombre agua en sí, son los elementos que caracterizan a la protagonista de *Del templo de su cuerpo*. La mujer aparece como una especie de Ninfa, “divinidad de las aguas claras, de los manantiales y de las fuentes [...] Divinidades del nacimiento y particularmente del nacimiento al heroísmo.”¹⁹⁴ La mujer de *Del templo de su cuerpo* se encuentra constantemente nadando o bañándose, como se lee en los siguientes versos del poema “V”:

Con sensuales hábitos, descubre
tu fuerza cabal de nadadora
a contracorriente; tu paciencia
en sufrir para alcanzar, condensa
tu plenitud en la victoria.

Nótese que se trata de un nado a contracorriente, como si la mujer fuera en dirección opuesta al paso del tiempo. Asimismo, en otros poemas es comparada con la lluvia, con el río y con la fuente, símbolos todos de la regeneración, de la fertilidad y de la vida. Es el caso del mismo poema “V”, donde se afirma:

Fluvial, tu lecho; recostado
río tú, de hervores de remansos,
de crecidas de florecimientos

¹⁹⁴ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 752.

menstruales; de calientes vados
para sumergirse hasta el ahogo.

Y eras la mujer, y eras la viva
ajustada vaina del afluyente
que desembocaba en tus honduras;
la juventud de las edades,
el cerrado desembocadero
del placer febril que te alcanzaba.

Otro ejemplo es el poema “G”, en el que la mujer se compara con la bebida y el hombre se muestra como un sediento, parte de las estrategias léxicas del autor es incorporar a sus poemas vocabulario regional, en este caso, alude la vegetación característica de ciertas zonas mexicanas, en este caso las pencas; en otros poemas mencionará los maizales, el elote, la biznaga y el maguey. En el mencionado poema, el yo lírico dice:

Licores rituales me confirman;
vacila y repica de borracho
mi corazón. Tú, proveedora,
toda de encrucijadas hábiles,
entre elásticas pencas fluyes,
de abrevaderos te fomentas.

Y place llegar y derrumbarse
de bruces en las fuentes íntegras
y tragar, brotantes, sus licores.

Otra de las formas en que se presenta lo acuático es –como hemos dicho– a través del baño, acción que conlleva diversas significaciones, por una parte la purificación y la regeneración, como en los poemas “M” y “Ñ”, pero también tiene connotaciones sensuales: el hombre observa cómo la mujer limpia su cuerpo y se hace consciente de él, al mismo tiempo que lo erotiza¹⁹⁵, tal como sucede en el poema “N”:

No materno claustro solamente;
ofrece al cuerpo con que sales
del vapor, como del mar naciendo,
riego bautismal, también, tu baño.

¹⁹⁵ El hecho de que el amante observe a la amada en el baño puede estar relacionado con el mito de Tiresias, quien al ver a Atenea bañándose fue castigado por ella misma dejándolo ciego, recordemos que el yo lírico de este poemario también es ciego.

Cuando tras el hervor, punzándote,
domesticado el aguacero
que hacia ti llamas, te suaviza
el vello, crispa y endurece
la obsesión de tus menudos pechos.

Nacida y atenta y bautizada,
lejos de la muerte, te consientes
sapiente de ti, por tan desnuda.

Por los deleites de ti misma,
fundida a tu cuerpo, otra vez nuevo.

Es notable la tercera estrofa, en donde se habla nuevamente de la inmortalidad de la amada y de cómo ha tomado conciencia de su cuerpo. Aparecen claramente los elementos ya mencionados de la purificación, el bautismo y el renacimiento, partes del proceso de iniciación; en el tercer verso podría, incluso, estar haciendo referencia al nacimiento de Venus.

Por otra parte, en las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación.

El *men* hebreo (M) simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierofanía [...] El agua es símbolo de regeneración: el agua bautismal conduce explícitamente a un nuevo nacimiento.¹⁹⁶

A continuación se muestra otro poema que contiene estos mismos elementos, y es significativo que sea precisamente el poema que se identifica con la letra *mem* del alfabeto hebreo:

M

En claustro prenatal,
el cuarto donde te bañas se transmuta;
humaniza sus muros; húmedo
y sabio, calienta y te resguarda.

Tú, de cumplidas esperanzas
anuncio, te dilatas, plácida,

¹⁹⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 54-56.

gozando las ondas bienhechoras
que tu cuerpo asilan y aquilatan.

Flotante traje de vapores
vistes, a ti misma lisonjera;
hinchida y creciente, de lascivas
florescencias de jabón, tus manos
con tocamientos cuidadosos
te recorren, cóncava y convexa.

En ambos poemas está la presencia del agua caliente y del vapor; no se trata exclusivamente de un baño ritual de purificación, sino de un baño placentero, en el que la limpieza no es el único objetivo.¹⁹⁷

Por otra parte, en *Del templo de su cuerpo*, no sólo la contemplación de la amada es posible; el goce total se logra con el acto erótico, que está simbolizado en el poemario de diversas formas: el abrazo, el círculo, la cruz de brazos iguales, y principalmente, con el andrógino; todos estos elementos representan, a su vez, la perfección, la unión de contrarios y el equilibrio cósmico.

De esta forma, el acto sexual es la vía para conseguir la unión plena de los amantes. Como se ha establecido desde un inicio, *Del templo de su cuerpo* utiliza un método de contemplación que pretende alcanzar la iniciación mística, y también se ha dicho que en este caso se logrará esa unión sólo a través de la carne; dentro de la tradición cabalística el cuerpo es en sí una composición privilegiada, estructurada anatómica y fisiológicamente perfecta.

¹⁹⁷ “El baño de aseo simbolizaba el apego excesivo a los cuidados del cuerpo y en consecuencia a la sensualidad. Los baños calientes se consideraban como una búsqueda de sensualidad de la que era conveniente apartarse [...] Esta opinión, sostenida también por San Jerónimo, ejerció largo tiempo su influencia; ésta tendía a rechazar los baños calientes, pues éstos excitan los sentidos y ponen en peligro la castidad” (Jean Chevalier, *Íbid.*, p. 175).

Otro texto que ahonda en la importancia del cuerpo como tal en la tradición cabalística es “El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la cábala” de Charles Mopsik:

En un determinado grado, el cuerpo y el alma son iguales, es decir, ambos son espirituales, como lo era el primer hombre antes del pecado y como lo será en el porvenir [...] tal es la finalidad, que el cuerpo y el alma sean eternos.

Asimismo, en el poema “IX. Yesod” de Rubén Bonifaz Nuño se lee: “Espíritu y materia/ reconcilia en lo uno.”

En *Del templo de su cuerpo* abundan diversas imágenes simbólicas que constituyen la estructura cosmológica del poemario y que dan muestra del universo de referencias en la obra de Rubén Bonifaz Nuño.

Al igual que en la cábala, en el poemario se nombran los atributos de cada una de las esferas; asimismo se agregan colores, aromas, figuras geométricas y números, así como símbolos de la tradición masónica y de la alquimia; todas estas referencias, en conjunto, hacen de este poemario un complejo sistema de símbolos poéticos que requieren ser interpretados para alcanzar la máxima comprensión del poemario que, entre otras cosas, se constituye como un libro de poesía amorosa y un homenaje a la perfección del cuerpo femenino y al erotismo.

El autor contempla diversas tradiciones simbólicas que van desde la práctica cabalística más ortodoxa hasta el hermetismo y la masonería, para configurar el camino hacia una experiencia mística *sui generis*, puesto que no se recorre por medio del alma, sino por medio y a través del cuerpo.

CONCLUSIONES

Para fines de esta tesis se describieron los diversos tipos de transtextualidad –de acuerdo con la definición de Genette–: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Con base en esta teoría se analizó la manera en que Rubén Bonifaz Nuño recurre a diversas obras literarias y no literarias para construir su universo lírico y sobre todo un estilo literario propio, que no desdeña la tradición, muy al contrario, dialoga con ella, la adopta y la renueva.

En las referencias intertextuales del autor es común que el poeta cite o haga una alusión explícita al texto literario con el que está dialogando, pero si se trata de un texto paraliterario como una canción, una oración religiosa, un refrán o una frase popular, no hay ningún indicio de cita, sino que simplemente el autor se apropia de las palabras que él considera propiedad de todos y las utiliza en su poesía, para darles un nuevo contexto, a una manera de perpetuarlas en el texto escrito, específicamente en el poema lírico.

El estudio de la intertextualidad en la poesía bonifaciana dio la pauta para analizar los poemas de capítulos posteriores y la relación que guardan con obras canónicas de la literatura, principalmente con el *Cantar de los cantares*, con algunos sonetos de autores renacentistas, barrocos y místicos españoles y con una tragedia griega, *Edipo Rey* de Sófocles.

Esta tesis mostró sólo una parte de la evidente presencia de otras literaturas en Bonifaz Nuño, pues se ha dicho también, en términos muy generales, que en su obra poética se encuentran, entre otros, las voces de Pablo Neruda, César Vallejo, Gustavo Adolfo Bécquer, Rainer Maria Rilke, Nezahualcóyotl y la poesía prehispánica, así como la de Homero y de gran parte de la tradición grecolatina.

En la poesía bonifaciana abundan diferentes tipos de transtextualidad, por lo que es posible identificar, en diversos niveles, relaciones con obras literarias ya consagradas. Por ahora, queda un vasto terreno por explorar en este sentido, incluyendo las relaciones que su poesía guarda con textos populares, es indispensable que se sigan haciendo estudios acerca de los referentes literarios y no literarios que se encuentran en la obra poética de este autor. De inicio, en esta tesis se planteó la idea de que las relaciones con lo popular son aludidas de forma muy distinta a como lo hace con las obras literarias canónicas.

Al analizar la semejanza entre la poesía erótica y la poesía mística, sobre todo cuando éstas pretenden describir la experiencia de sentir corporalmente al ser amado o a Dios, se encontró que Bonifaz Nuño toma como hipotexto el *Cantar de los cantares* –en la versión de Fray Luis de León– y lo reutiliza tanto en sonetos amorosos como en sonetos religiosos. En los contextos eróticos de algunos de sus poemas imita la sensualidad de las palabras de los amantes del poema salomónico, principalmente las descripciones que aluden a la experiencia sensorial del acto sexual. Debido a esto, en los poemas bonifacianos se encuentran constantemente aromas, sabores, voces cadenciosas y sensaciones, en general, que construyen la figura del cuerpo de la amada.

Se comparó el estilo en el uso del soneto con autores como Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo y Góngora. Finalmente se observó que no sólo imita las estructuras utilizadas por dichos sonetistas, sino que además reinserta –en un nuevo contexto– temas y tópicos semejantes a los de los poetas aludidos.

Se analizaron diversos sonetos de Bonifaz Nuño, pertenecientes a su libro *Imágenes*, y se expuso la teoría acerca del uso que el autor le dio a esta forma poética. Con base en estas comparaciones, se concluye que el autor imitó sonetos clásicos en sus dos primeros libros (*La muerte del ángel e Imágenes*), primero con ciertos errores e imprecisiones en la

forma, hasta que obtuvo estructuras precisas y posteriormente innovadoras. En sus siguientes libros prácticamente abandonó el soneto, sin dejar de lado el uso del verso medido, con preferencia por versos de 7, 9 y 10 sílabas, en general, y del endecasílabo, en particular. Tal como fue expuesta la relación formal entre los sonetos barrocos y renacentistas frente a los sonetos bonifacianos, un análisis posterior podría evidenciar referentes de otras estructuras poéticas en la poesía de nuestro autor.

Por otra parte, se analizaron las posibilidades de la imagen tanto en su aspecto literario como no literario; a partir del campo pictórico de la imagen, se deslindó el concepto hacia lo verbal y lo imaginario, luego hacia lo sensorial, hasta llegar a la *imagen poética sensorial no visual*.

Probablemente debido a la cercanía y posteriormente al padecimiento que Rubén Bonifaz Nuño tuvo con relación a la ceguera pueden encontrarse en sus poemas claras referencias a la pérdida de la vista. Asimismo, se observó la forma en que el autor lleva al extremo la sensorialidad de la imagen poética, de modo tal que en su obra es posible percibir tres tipos de imágenes sensoriales, 1. la simple evocación de los sentidos, 2. la sinestesia y 3. la interestesia. A partir del análisis se concluyó que estos tipos de imágenes no sólo se presentan de forma aislada, sino que pueden combinarse entre ellas en un mismo poema y sobre todo que pueden leerse en dos niveles, uno que atiende a lo inmediatamente sensorial y otro en el que adquieren un sentido metafórico, cuya principal característica es el hecho de producir un efecto que logra representar no sólo sensaciones, sino ciertos ambientes y emociones. Con base en estudios posteriores, esta categorización podría aplicarse también a otro tipo de textos literarios, no sólo a la poesía lírica y no sólo a la obra bonifaciana.

Con base en la reflexión acerca de los diversos procesos de iniciación presentes en la obra de Bonifaz Nuño y, de acuerdo con los estudios de Mircea Eliade, se concluye que en la poética bonifaciana existe de forma evidente un proceso iniciático en el que puede observarse el entorpecimiento de los sentidos, al que le sigue la muerte ritual o simbólica, el dolor o el caos y finaliza con la plenitud, el goce y la hipersensibilidad. Es decir, hay una paradoja entre el hecho de perder un sentido y la posibilidad de volverse hipersensible al resto de los estímulos; esta paradoja puede realizarse a la perfección a través del lenguaje poético.

Con base en el análisis del poema “Edipo”, el cual forma parte del libro *As de oros*, se concluyó que, debido a la nominalización en el paratexto y a la tragedia de la que se desprende, es inherente al poema cierta capacidad narrativa. Se observaron las relaciones intertextuales entre *Edipo rey* y el “Edipo” de Bonifaz Nuño, de tal forma que se hallaron coincidencias entre la tragedia y el poema en cuanto a la trama y a los personajes, sólo que el poema renueva el mito al enfrentar al héroe trágico, ya ciego, a su amada Yocasta, al dotarlo de una hipersensibilidad y de un goce que no se encuentra en la tragedia de Sófocles, en la que principalmente se destaca la culpa de los protagonistas y, por sobre todo, el castigo. En cambio, el poema “Edipo” es un homenaje a la feminidad, a partir de una figura con doble significación: Yocasta, la madre y la amante. Con la intención de ejemplificar un poema constituido primordialmente por imágenes poéticas sensoriales, se eligió “Edipo” del libro *As de oros*. No obstante, este poema comparte, con los del resto del poemario, otras características que merecen nuevos estudios; sobre todo, los referentes a la importancia de la nominalización en el título de los poemas y a su cualidad narrativa.

En el análisis de *Del templo de su cuerpo*, libro que se consideró en su totalidad debido a que su estructura es cerrada, se observó que requiere del conocimiento de una

serie de elementos simbólicos que forman parte indispensable del mismo, por lo que se proporcionó una tabla en la que aparecen los elementos que normalmente están relacionados con el sistema cabalístico y se agregaron los símbolos de la tradición masónica, con el fin de que otros encuentren las principales claves de lectura que este libro requiere.

Acerca de *Del templo de su cuerpo*, se brindó una interpretación de las estructuras estróficas del poemario y de su relación simbólica con el Sello de Salomón; además, se determinó que las sefirot se encuentran en el poema como si fueran percibidas a través de un espejo. Esto último se debe a que no se trata de un cuerpo masculino, como normalmente representan los esquemas cabalísticos, sino de un cuerpo femenino, del cual sólo se está considerando del cuello para abajo, debido a la importancia que el poemario le da al cuerpo de la mujer y a sus capacidades físicas y no a la razón, (sabemos por voz del autor que este libro fue escrito para una atleta). Por supuesto que ésta es sólo una propuesta de lectura y de ninguna manera pretende ser definitiva; por el contrario, tiene la intención de abrir paso a nuevas interpretaciones de este poemario, cuya estructura y propiedades han hecho que se describa como un texto hermético.

Una de las preguntas que surgieron en el proceso de esta tesis, fue la siguiente: ¿Es Rubén Bonifaz Nuño un poeta místico? La respuesta, por supuesto, es negativa; su obra responde a muchas tradiciones literarias occidentales, con el fin de imitar un estilo y una forma para ir agregando distintas voces a su propia poética. La mística es una más de las voces que se escuchan en su poesía, aunque sabemos, después de los análisis elaborados, que forma parte indispensable de su obra y que se trata de una mística primordialmente profana, en la que, como se ha explicado, la transformación del iniciado se dará a través del

reconocimiento del cuerpo femenino por medio de la hipersensibilidad del sujeto enunciator lírico.

Reitero que en este proceso la ausencia de la vista es primordial, sin que esto implique que el cuerpo de la mujer no pueda ser observado; al contrario, su imagen se vuelve más clara y más contundente gracias al resto de los sentidos, cuya suma permite tener una efigie perfecta por la totalidad y belleza con la que la figura femenina es representada.

Existe, en casi todos los poemarios de Bonifaz Nuño, un tono de añoranza por la juventud, provocado por una insistente vejez melancólica y prematura, es decir, aparece aun en los años en que el poeta era un hombre relativamente joven. En su poesía prácticamente no hay referencias a la infancia; la resistencia al paso del tiempo se da con la juventud y es la mujer la única que, de forma ilusoria, podrá portarla eternamente o al menos esa es la solicitud de la voz del poeta en *El manto y la corona*: “Amiga a la que amo: no envejecas./ Que se detenga el tiempo sin tocarte;/ que no te quite el manto/ de la perfecta juventud. Inmóvil/ junto a tu cuerpo de muchacha dulce/ quede, al hallarte, el tiempo.”¹⁹⁸

A diferencia de la figura femenina que se poetiza en la obra bonifaciana, la masculina se mostrará, la mayoría de las veces, como un hombre común, que canta desde la pobreza y desde la soledad, cuya única certeza es la inevitable presencia de la muerte, de la que sólo lo salvará –aunque sea momentáneamente– el amor. Aunque Bonifaz Nuño poetiza diversas formas de amor, su obra privilegia el amor humano y lo engrandece de tal forma que a partir de su experiencia se consigue la posibilidad de trascender.

¹⁹⁸ Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*, “16”, p. 185.

Al final de la entrevista realizada por Josefina Estrada, Bonifaz Nuño comenta: “Decía el poeta griego que dos cosas hay temibles para el hombre: la vejez y la muerte, y que de ellas la más temible es la vejez. Si pienso en mi inhabilitación física, supongo que él tenía razón al decirlo”¹⁹⁹

Al parecer, la poesía bonifaciana es una búsqueda de la salvación del cuerpo a través de la palabra, un breve intento por permanecer, aun a pesar de la vejez y de los impedimentos físicos; en la voz del poeta entendemos que recordar y nombrar las cosas es también una forma de vivirlas.

¹⁹⁹ Josefina Estrada, *De otro modo el hombre*, p. 132.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Rubén Bonifaz Nuño:

- *De otro modo lo mismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. (Colección *Letras mexicanas*) Que contiene los siguientes poemarios:
 - *La muerte del ángel* (1945)
 - *Algunos poemas no coleccionados* (1945-1952)
 - *Imágenes* (1953)
 - *Algunos poemas no coleccionados* (1954-1955)
 - *Los demonios y los días* (1956)
 - *Algunos poemas no coleccionados* (1956-1957)
 - *El manto y la corona* (1958)
 - *Canto llano a Simón Bolívar* (1958)
 - *Algunos poemas coleccionados* (1958-1960)
 - *Fuego de pobres* (1961)
 - *Algunos poemas no coleccionados* (1962-1965)
 - *Siete de espadas* (1966)
 - *El ala del tigre* (1969)
 - *La flama en el espejo* (1971)

- *Calacas*, El Colegio Nacional, México, 2003.

- *Versos (1978-1944)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. (Colección *Letras mexicanas*) Que contiene los siguientes poemarios:
 - *Tres poemas de antes* (1978)
 - *As de oros* (1981)
 - *El corazón de la espiral* (1983)
 - *Albur de amor* (1987)
 - *Pulsera para Lucía Méndez* (1989)
 - *Del templo de su cuerpo* (1992)
 - *Madrigal del adolorido* (195...)
 - *Trovas del mar unido* (1994)

Obra consultada:

ASBUN BOJALIL, Jorge *Algunas visiones sobre lo mismo. Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo XX*, México, siglo XXI, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001.

AGUSTÍN, San, *Confesiones*, Barcelona, Sopena, 1968.

- ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, Purgatorio, II, vv 7-9. Madrid, 2000
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1952. (Biblioteca Románica Hispánica)
- ANDUEZA, María, “Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano”, *Universidad de México*, (Revista de la Universidad Nacional de México), núm. 506-507, marzo/abril de 1993, pp. 18-22.
- _____, *La transverberación de Santa Teresa: Lope de Vega y Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1983
- ARISTÓTELES, *Del sentido y lo sensible*, traducción del griego y prólogo de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- AYUSO VICENTE, María Victoria de, Consuelo García Gallarín, Sagrario Lozano Santos, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, ediciones Akal, 1990.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (Colección *Breviarios* 183)
- BAEHR Rodolfo, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets editores, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, versión española de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza editorial, 1982.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1975.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003
- _____, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1987.
- BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía: el entrecruce entre del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- BEUCHOT, Mauricio, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, UNAM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2000.
- BOUSOÑO, Carlos, “El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura visionaria)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre, 1973, p. 508-540.
- _____, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, Madrid, Gredos, 1952. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos)
- _____, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Editorial Gredos, 1981.
- BUBNOVA, Tatiana y Luisa Puig, coordinadoras, *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*, México, UNAM, 2004.

- CAMPOS, Marco Antonio, “El dueño de su lenguaje”, *La Jornada Semanal*, suplemento cultural, núm. 288, 10 de septiembre del 2000.
- _____, *Los resplandores del relámpago*, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 2000.
- _____, “Resumen y balance”, *Vuelta*, núm. 104, julio de 1985, p. 30-34.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM -Coordinación de Humanidades, 1997.
- CILVETI, Ángel L., *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- COHEN, Esther, *La palabra inconclusa. Ensayos sobre Cábala*, México, UNAM, 2005.
- COHEN, Josef, *Sensación y percepción auditiva y de los sentidos menores*, México, Trillas, 1973.
- DAZA, Juan Carlos, *Diccionario Akal de Francmasonería*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1968.
- ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1958.
- _____, *Mitos sueños y misterios*, Grupo Libro 88, Colección “Libros perdidos”, Madrid.
- ESCALANTE, Evodio, “El destinatario desconocido: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, *Signos, Anuario de Humanidades*, año VI, tomo 1, México, UAM Iztapalapa, 1992, pp. 207-247.
- _____, “Del machismo a la gnosis platónica”, *Sábado*, 6 de septiembre de 1987, p. 6.
- ESTRADA, Josefina, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, México, El Colegio Nacional, 2008.
- FERNÁNDEZ-CHECA, José Felipe Alonso, *Diccionario de alquimia, cábala y simbología*, Madrid, Máster, 1993.
- FILORAMO, Giovanni, *Diccionario Akal de las Religiones*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FOUILLOUX, Danielle, Anne Langlois, et al., *Diccionario de la Biblia*, París, Espasa de Bolsillo, 1990.
- FONDEBRIDER, Jorge, “Consideraciones sobre la imagen en poesía”, *Revista fractal*, 28 de enero de 2010. (<http://www.fractal.com.mx/F41Fondebrider.htm>)
- FORTUNE, Dione, *La cábala mística*, traducción de Vicente Morel, Buenos Aires, Kier, 2006. (Primera edición inglesa *The Mystical Qabalah*, 1935)
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1987.
- GICOVATE, Bernard, *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1992.

- GROUPE μ , *Traite du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, París, Seuil, 1992
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1995.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.
- HOMERO, *Odisea*, introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2008.
- IDEL, Moshe, *Cábala. Nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005.
- LEÓN, Fray Luis de *Cantar de los cantares*, Texto bilingüe. Traducción, Introducción y Notas de José María Bécerra Hiraldo, Salamanca, Ediciones Escorialenses, 1992.
- LEÓN VEGA, Margarita, *De contrarios principios engendrada, Poesía y prosa de Concha Urquiza*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2009.
- LIBIS, Jean, *El mito del andrógino*, Madrid, Siruela, 2001.
- LIZARAZO ARIAS, Diego, *La hermenéutica de las imágenes. Iconos, figuraciones, sueños*, México, siglo XXI editores, 2004.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1970.
- LOWENSTEIN, Otto, *Los sentidos*, traducción de Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (Breviarios, 203)
- LUJÁN ATIENZA, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1999.
- MALATESTA, Julián, *La imagen poética*, Cali, Colombia, Escuela de Estudios Literarios-Facultad de Humanidades, 2007.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, Estudios de Literatura Española y Comparada, 1990.
- MARCHESE, Ángel y Joaquín Forradelas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7^a ed., Barcelona, Ariel, 2000.
- MENDOZA, Iñigo López de, Marqués de Santillana, *Obra completa*, edición y prólogo de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- MERLEU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 2000.
- MITCHEL, William J. Thomas, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- MOPSIK, Charles “El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebrea, en la tradición rabínica y en la Cábala” en Nadaff, Ramona, Nadia Tazi y Michel Feher (coordinadoras), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, España, Taurus, 1992.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- NAVARRO, Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor libros, 2004.
- _____, *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, University Press, 1956.
- NOEL LAPOUJADE, María, coordinadora, *Espacios imaginarios*, México, UNAM-FFYL, 1999.
- NOVO, Yolanda, *Las "Rimas sacras" de Lope de Vega. Disposición y sentido*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- PARRET, Herman, *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial, 1998.
- _____, *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*, Lima, Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2008.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. (*Lengua y estudios literarios*)
- _____, *Los signos en rotación*, Barcelona, Altaya, 1995.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, tomos I y II, Edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 4ª edición, 2004. (Letras Universales)
- PFEIFER, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, traducción de Margit Frenk Alatorre, 3ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- PIMENTEL, Luz Aurora, "Teoría narrativa", en *Aproximaciones, Lecturas del texto*, México, UNAM-III, 1995.
- QUILIS, Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Aguirre, 1964.
- QUIRARTE, Vicente, *Rubén Bonifaz Nuño: El dolorido sentir. Antología de poesía amorosa*, México, CNCA/ Centro Cultural Tijuana/UNAM/ Coordinación de difusión cultural, 1998.
- _____, "Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño", en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas de México*, México, UNAM, 1993.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001.
- RILKE, Rainer Maria, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona, Losada, 2004.
- RIVAS SAINZ, Arturo, *Fenomenología de lo poético (Notas de asedio)*, México, 1950
- ROBILLARD, Valerie y Els Jongeneel, *Picture into words. Theoretical and descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 1998.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, prólogo, edición y selección y Dionicio Morales, compilación, *Esta triste claridad a ciegas. Miradas hacia la muerte en la poesía hispánica* México, UNAM, 2003.
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999.
- ROYO, Jordi, *La imagen poética: algunas consideraciones*, Bassarai ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2004.

- Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*. Versión de Casiodoro de Reina. Sociedades Bíblicas Unidas, 1993.
- SKLOVSKI, Víctor, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI, 1976, pp. 55-70.
- SCHRADER, Ludwing, *Sensación y sinestesia: estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, versión española de Juan Conde, Gredos, Madrid, 1975. (*Biblioteca Románica Hispánica*, II. Estudios y ensayos, 224)
- SERRES, Michel, *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, México, Taurus, 2002.
- SCHOLEM, Gersom *Las grandes tendencias de la mística judía*, México, FCE, 1993.
- SKLOVSKY, Víctor, “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, siglo XXI, 1975.
- STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1996.
- VALCÁRCEL, Eva (editora), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: actas del V Congreso Internacional de la AEELH*, Coruña, España, 2002.
- VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Valladolid, Trotta, 1953.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001.
- VEGA, Lope de, *Poesías líricas*, Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- VIGUERAS ÁVILA, Alejandra, editora, *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño: 30 años del Instituto de Investigaciones Filológicas*, México, UNAM-IF, 2005.
- VILLASEÑOR CUSPINERA, Patricia, “La imitación retórica”, Acta poética 14-15, *Retórica y poética*, México, UNAM, 1993-1994, págs. 117-142
- VITTORI, José Luis, *Imago mundi: Notas para una morfología de la imagen literaria*, Buenos Aires, R. Alonso, 1973.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, versión española de José María Gimeno, Madrid, Gredos, 1966. (*Biblioteca Románica Hispánica*, I. Tratados y monografías, 2)
- YNDURÁIN, Francisco, “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en *Ínsula*, XII, 128-129 (1957)